UNE PYXIDE EN IVOIRE A DUMBARTON OAKS

QUELQUES NOTES SUR L'ART PROFANE PENDANT LES DERNIERS SIÈCLES DE L'EMPIRE BYZANTIN

André Grabar

DUMBARTON Oaks possède une petite pyxide en ivoire qui est un objet unique. Elle est bien plus petite que toutes les autres pyxides byzantines, beaucoup plus tardive et décorée de reliefs à sujets profanes qu'on ne voit sur aucune autre boîte de même provenance.

L'histoire de l'objet est entièrement inconnue, sauf qu'il faisait partie de la collection des comtes Stroganov, à Rome, avant son acquisition par Dumbarton Oaks.[1]

La pyxide a 2,95 cm. (1,25 inches) de hauteur et 4,3 cm. (1,75 inches) de diamètre. Son couvercle (fig. 1) est orné de plusieurs cercles concentriques incisés. Une rangée de petits disques en cuivre est incrustée dans l'une des bandes annulaires formées par ces cercles. Une large bague en cuivre—ajoutée postérieurement—retient les parois latérales de la pyxide que traverse une large lézarde (entre la figure d'un empereur et un paon, v. *infra*).

Cette paroi latérale est couverte de reliefs qui se suivent sans séparations verticales d'aucune sorte. De gauche à droite, on y voit (figs. 2–7) : un empereur, un prince, une impératrice; un autre empereur, un second prince et une autre impératrice; puis, un groupe de musiciens et de danseurs; à savoir, un joueur de tambour agenouillé devant son instrument; un musicien qui souffle dans une espèce de hautbois; un harpiste qui est assis les jambes croisées; entre deux joueurs de trompette ou *tuba* (que l'un des musiciens tient d'une seule main et l'autre, de deux mains, en appuyant peut-être ses doigts sur des ouvertures, invisibles sur le relief minuscule), qui esquissent un mouvement de danse, un joueur de luth se tient sur un genou; enfin, un dernier musicien, assis (il a dû y avoir un tertre, sous cette figure mutilée; un fragment de ce tertre apparaît sous le genou du danseur, à gauche), souffle dans un genre de syringe (j'écarte l'hypothèse d'une cornemuse, faute d'outre). Deux danseuses apparaissent à côté des musiciens. La seconde—qui étale un voile derrière sa tête—n'est visible qu'à mi-corps, au-dessus d'un personnage agenouillé, qui a une tête imberbe et des cheveux longs. De sexe masculin, semble-t-il, il présente à l'empereur à droite le modèle d'une ville fortifiée, avec enceinte crénelée, porte fermée et tour également crénelée. L'espace sous ce modèle est occupé par un grand paon, de profil à droite.

IDENTIFICATION DES EMPEREURS REPRÉSENTÉS ET DATE DE LA PYXIDE

Au-dessus du premier des deux empereurs, on lit IⲰ ; au-dessus du prince-enfant qui se tient à côté, ANΔP(ONIKOC); au-dessus et à droite de l'impératrice qui suit: ЄIPḤṆ(H). Les personnages impériaux du second groupe

[1] La pyxide n'a jamais fait l'objet d'une étude tant soit peu approfondie. V. Strzygowski dans *Byz. Zeit.*, VIII (1899), p. 262. *Catalogue de l'Exposition de l'art byzantin à Paris*, en 1931, no. 141. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris, 1936), pp. 36–57, et 155, pl. VIII. La pyxide a passé par la coll. Durlacher, à Londres, avant son acquisition, en 1936, par M. et Mme Bliss. V. *The Handbook of the Dumbarton Oaks Collection* (Washington, D. C., 1955), p. 108, no. 241.

sont anonymes quoique des emplacements d'inscriptions avaient été prévus par l'ivoirier. La tablette au-dessus du prince enfant du second couple impérial surtout est très visible, parce que plus saillante. Elle n'a jamais été utilisée.

Pour mieux expliquer les reliefs de la pyxide, il faudrait commencer par la dater en identifiant les personnages princiers représentés et si possible, l'événement auquel se réfère la figuration. L'interprétation de cet ivoire est rendue difficile, à cause de la présence simultanée de deux couples impériaux et de l'absence de noms auprès des figures du second couple. Il se trouve, en effet, qu'on ne connaît aucun autre exemple d'une image qui montrerait côte à côte deux couples impériaux byzantins. Il s'agit bien de couples, car les images doubles d'empereurs corégnants étaient banales à Byzance, tandis qu'on n'y figurait pas, dans ces occasions, les épouses et les enfants des princes corégnants.

De même, si l'inscription du nom de l'empereur byzantin à côté de son image est un usage essentiel et observé régulièrement, on connaît quelques exceptions à cette règle de l'iconographie impériale, parmi lesquels la mosaïque célèbre au-dessus de l'entrée principale de Ste-Sophie, à Constantinople, ou le relief circulaire du Campo Angaran à Venise, ou la miniature-frontispice du Psautier Barberini au Vatican. Ces images impériales sont anonymes. Cependant deux des effigies impériales de la pyxide de Dumbarton Oaks ne sont pas seulement anonymes et anépigraphes, mais leur anonymat est rendu troublant par la présence, à leurs côtés, d'autres effigies impériales qui, elles, portent des noms. L'anomalie est flagrante, et elle demande à être expliquée, cette explication pouvant nous fournir en même temps la clef de l'ensemble des reliefs de la pyxide.

Dans l'identification du premier couple impérial, celui qui est accompagné de noms, nous suivrons M. Peter Charanis[2] qui, dès 1939, avait reconnu Jean VI Cantacuzène, sa femme Irène et leur petit-fils, Andronic. Comme M. Grégoire,[3] en 1939, je trouve cette identification tout-à-fait satisfaisante, et ne pourrai que la corroborer par les considérations qui vont suivre et qui, elles, concernent le second groupe impérial et l'ensemble de ces deux groupes réunis. Car il faut bien qu'on puisse identifier toutes les six figures impériales et leur réunion, sur le même "Gruppenporträt."

D'accord avec MM. Charanis et Grégoire, quant à l'identification de Jean VI, et des deux autres figures qui l'accompagnent sur la pyxide, je les suis également pour l'explication de l'évènement représenté: il s'agirait d'une célébration de la prise de la capitale byzantine par Jean VI Cantacuzène, en 1347.[4] En effet, le personnage qui présente à Jean VI un modèle de ville fortifiée est un symbole consacré qui signifie que cet empereur s'était emparé de cette cité.[5] Et comme,

[2] Notice manuscrite que M. Grégoire avait jointe à une lettre qu'il m'adressa, à la veille de la deuxième guerre mondiale, et dans laquelle il adoptait en les complétant les observations de M. Charanis.

[3] V. note ci-dessus.

[4] G. Ostrogorsky, *Gesch. Byz. Staates*, 2, p. 414; A. Vasiliev, *History of the Byzantine Empire* (Madison, Wisc., 1952), p. 585.

[5] A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, pp. 54–57, 109–111, pl. XXI.

d'autre part, la prise de Constantinople avait été le plus grand succès militaire et politique de Jean VI, l'évocation de l'événement de 1347 me paraît s'imposer, et on verra que la présence du second couple impérial étaie cette hypothèse.

Selon moi, le second groupe impérial figure Jean V Paléologue, sa femme Hélène, fille de Jean VI Cantacuzène, et leur fils. En effet, lorsque Jean VI Cantacuzène, l'usurpateur, s'empara en 1347 de Constantinople, il y trouva le jeune empereur légitime, Jean V Paléologue, son concurrent. Mais jouant la carte "légitimiste",[6] Cantacuzène victorieux installa une diarchie et se fit admettre par Jean V comme second empereur. C'est la même année qu'il donna pour femme au jeune basileus Paléologue sa propre fille Hélène. Cette diarchie dura de 1347 à 1352, lorsque Cantacuzène répudia à nouveau son jeune collègue impérial, qui quitta Constantinople en laissant entre les mains de Cantacuzène son fils Andronic, qui devait avoir environ quatre ans.

La pyxide a dû être confectionnée entre 1348 (un enfant étant représenté à côté du couple impérial que nous identifions comme Jean V Paléologue et Hélène, mariés en 1347, on ne saurait dater l'ivoire avant 1348) et 1352. Après cette date, la diarchie ayant cessé d'exister, la représentation simultanée des deux Jean (V et VI) redevenait impossible.

A première vue, un détail semble interdire cette identification, avec la date qu'elle impose: Andronic fils de Jean V Paléologue est représenté (avec inscription de son nom) à côté de Jean VI Cantacuzène et de sa femme Irène (inscription), comme s'il s'agissait non pas de la période que nous venons d'indiquer (1348–1352), mais de celle qui lui fait suite, lorsque Cantacuzène garde auprès de lui son petit-fils Andronic, après avoir renvoyé le père de celui-ci, Jean Paléologue.

Voici comment, à mon sens, cette contradiction peut être écartée. La pyxide, avec ses deux groupes de portraits impériaux, n'a pu être commandée et exécutée que pendant la diarchie, et chacune des figures princières devait y apparaître accompagnée de son nom, conformément à la tradition. A preuve les tablettes réservées par l'ivoirier auprès des figures et destinées à recevoir les inscriptions des noms, ces tablettes étant prévues pour les empereurs des deux groupes. Toutefois, au moment où la pyxide allait être livrée à son destinataire, la situation politique a dû changer, et c'est en observant ceux des noms qui furent inscrits auprès des portraits ou l'absence de noms auprès d'autres figures qu'on s'en rend compte. L'ivoirier aurait omis de tracer des noms sur les tablettes qui voisinent avec les personnages du second couple impérial, parce que Jean V Paléologue n'était plus empereur corégnant avec Jean VI Cantacuzène, du moins pas à Constantinople où résidait ce dernier. Les portraits de Jean V et de sa famille ayant été sculptés avant, on n'a pas pu les supprimer, sans défigurer la pyxide. Tout ce qui était dans les moyens d'un graveur était d'appliquer à ces portraits impériaux le procédé habituel des Romains qui effaçaient les noms des souverains frappés de la *damnatio memoriae*: il priva ces portraits de leurs noms.

[6] Ostrogorsky, *op. cit.*, et F. Dölger, "Johannes VI. Kantakuzenos als dynastischer Legitimist," in *Annales de l'Institut Kondakov*, 10 (1938), p. 19 et ss..

Autre détail qui reflète la situation créée après l'éviction de Jean V: Cantacuzène garda auprès de lui, à Constantinople, son petit-fils Andronic, fils de Jean V, et l'associa théoriquement au pouvoir.[7] En inscrivant à côté du premier des deux princes-enfants de la pyxide, entre Jean (VI Cantacuzène) et sa femme Irène, le nom d'Andronic (et non pas celui de Matthieu, fils de Cantacuzène), l'ivoirier se fit l'écho de cette promotion du jeune Andronic. Ce n'est qu'en 1352, et pour quelques mois seulement, qu'il y a eu à Constantinople une "famille" impériale composée des époux Jean (VI) et Irène et de leur petit-fils Andronic. Bref, commandée pour célébrer le règne commun des deux Jean—qu'on figure chacun avec sa femme et son fils (les deux enfants sont des garçons, ce qui exclut l'hypothèse d'une scène de mariage)—la pyxide fut mise en circulation après la chute de Jean V, et adaptée tant bien que mal à la situation politique nouvelle.

Etant donné la complexité du probleme de l'identification des portraits sur la pyxide, je crois utile de résumer en quelques lignes ma façon de voir.

1. *Etat initial*: on figure les deux empereurs corégnants, à gauche (première place) l'empereur qui fut considéré comme principal, le prince légitime Jean V Paléologue, accompagné de sa femme Hélène et de leur fils Andronic; à droite (seconde place), l'empereur Jean VI Cantacuzène, l'usurpateur, avec sa femme Irène et leur fils Matthieu; Cantacuzène est plus âgé que Jean V, Matthieu l'est aussi par rapport à Andronic.

2. *Second état*: Après la faillite du condominium et le départ de Constantinople de Jean V, l'ivoirier se voit obligé de mettre *up to date* le groupe portraitique initial. Il enlève les noms des trois personnages du groupe de droite qui de ce fait cessent d'exister en tant que portraits; il ne maintient que le groupe de gauche, d'une part parce que l'empereur de ce groupe rejoint directement le porteur de l'offrande (modèle d'une ville fortifiée), et d'autre part et surtout parce qu'il lui suffit d'y changer un seul nom, pour identifier les trois personnes de ce groupe comme les princes qui règnent alors à Constantinople: Jean VI Cantacuzène, sa femme Irène et leur petit-fils Andronic, adopté par Cantacuzène et élév éau rang de prince corégnant. Le seul nom à changer était celui d'Hélène, à transformer en Irène. On voit précisement que l'inscription de ce nom garde les traces de remaniements, tandis que les deux noms masculins, qui n'avaient pas à être changés, sont conservés en version originale (Jean et Andronic).

Un problème d'iconographie impériale se pose à propos de ces images. Comme nous l'avions rappelé plus haut, lorsqu'on figurait deux empereurs corégnants, on les représentait côte à côte, trônant ensemble ou se tenant debout, mais toujours sans leur femme et leurs enfants. La formule iconographique de la pyxide est particulière, et elle semble refléter, d'une part, la situation politique non moins particulière, dans la capitale byzantine, à l'époque de la pyxide; et d'autre part, certaines préférences de la haute société byzantine, sous les Paléologues.

[7] J. Cantacuzène, *Hist.*, III, p. 238, Bonn. Le jeune Andronic fut commémoré dans les églises de Constantinople, comme un empereur: *ibid.*, p. 269.

Côté politique: Jean Cantacuzène, *homo novus*, s'étant imposé comme empereur corégnant au jeune souverain légitime Jean V Paléologue, estima que le meilleur moyen de légaliser sa situation était de conclure une double alliance—réelle et idéale—avec la famille des Paléologues. L'alliance réelle se fit par le mariage de Jean Paléologue avec la fille de Cantacuzène. Quant à l'alliance "idéale", elle fut consignée par un manifeste que Jean Cantacuzène composa en 1347,[8] lors de son couronnement, après la prise de Constantinople. Dans ce texte, Cantacuzène définit ses relations avec Jean V en les comparant aux rapports qui existaient entre "pères et fils." Ancien ami du père de Jean V, l'empereur Andronic, Cantacuzène affichait ainsi une attitude paternelle à l'égard de son jeune collègue sur le trône impérial, et c'est cela qui, selon nous, pourrait expliquer l'iconographie insolite des images impériales de la pyxide, où les deux empereurs corégnants apparaissent chacun avec sa famille. Ne s'agit-il pas d'un équivalent iconographique de la pensée de Cantacuzène: nous ne formons qu'une seule famille "idéale", dont je suis le père et Jean V est mon fils. Car une fois l'accent posé sur le thème familial, les femmes et les enfants de chacun des deux empereurs avaient à figurer également sur l'image des diarques. Celle-ci prenait l'allure d'un portrait de famille élargie, et rien n'est plus typique, pour l'iconographie princière des XIIIe et XIVe siècles à Byzance et autour de Byzance, dans les pays balkaniques.

LES PORTRAITS DE FAMILLE BYZANTINS

Les "portraits de famille" de ce genre apparaissent sur les murs des églises et sur les pages des manuscrits. Dans les deux cas, ils accompagnent la dédicace et servent à rappeler à la mémoire de ceux qui les verront le mérite des fondateurs d'une église ou de ceux qui firent la commande d'un beau manuscrit de l'Ecriture. Certes, de tout temps, ces portraits de fondateurs pouvaient comprendre tous les membres d'une famille, mais les exemples en sont rares avant l'époque des Paléologues. Il se pourrait même que les portraits de famille, antérieurs au XIIIe siècle, aient toujours été composés pour une raison spéciale: tel l'exemple célèbre du Paris grec 510, de la fin du IXe siècle, dont les pages du frontispice réunissent les portraits de Basile Ier, de sa femme et de ses deux fils.[9] C'est bien la famille entière de Basile, et on sait qu'il avait commandé les mêmes portraits pour son palais de Kénourgion, où une inscription expliquait que l'empereur et sa famille remerciaient Dieu de ses bienfaits.[10] Ceux-ci étaient effectivement exceptionnels, si l'on pense à la carrière vertigineuse du fondateur de la dynastie dite des Macédoniens. A cette ascension extraordinaire d'une famille obscure correspond une iconographie exceptionnelle pour l'époque, qui réunissait l'empereur, sa femme et ses enfants. Conscient de son rôle de fondateur d'une dynastie, Basile Ier a dû intervenir lui même, pour créer ces portraits de famille. On pourrait citer un autre exemple exceptionnel qui, lui

[8] *Ibid.*, III, p. 100; II, p. 614. Dölger, *op. cit.*, pp. 25, 30.
[9] H. Omont, *Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl.Nat.*, pls. XVI, XIX.
[10] Const. Porphyr., *Vita Basilii*, dans Migne, *PG* 109, cols. 349–350. Grabar, *op. cit.*, p. 27.

aussi, est dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale (grec 922; la peinture est très effacée): c'est un portrait collectif de Constantin X Doucas (1059–1067), de sa femme Eudocie Macrembolitissa et de leurs fils Michel et Andronic. L'absence du troisième fils, Constantin, signifie probablement que la peinture est antérieure à sa naissance; mais on pourrait penser également qu'à l'époque de sa confection, le jeune Constantin n'était pas encore associé au pouvoir, car les deux princes qui figurent sur la miniature sont l'un et l'autre couronnés par des anges (tandis que leurs parents le sont par la Mère de Dieu). Autrement dit, le groupe familial ne réunit peut-être que des princes corégnants. Mais il faudrait se rappeler aussi que cette peinture sert de frontispice à un recueil de textes pieux qui, fait à l'usage de l'impératrice Eudocie, s'ouvre par un acrostiche en son nom. Cette fois c'est à une mère—dont l'histoire après la mort de Constantin X montre le profond attachement à ses enfants—qu'on doit peut-être l'initiative d'un portrait en groupe familial dès 1060 environ. Normalement, les portraits des souverains ne comprenaient que l'image du basileus et de son épouse, la basilissa, ou les empereurs corégnants, et on n'élargissait ce cadre que pour des "galeries" dynastiques ou des séries de portraits d'ancêtres théoriques, les empereurs des temps passés.[11]

Aux XIIIe et XIVe siècles, il n'en était plus ainsi. Le portrait de famille était courant, et c'est à l'essor des grandes familles de l'aristocratie byzantine qu'on doit probablement le succès de cette formule iconographique. Issus de ces mêmes familles—des Paléologues, des Comnènes, des Anges, des Vatatzès, des Cantacuzènes—les empereurs ne changeaient pas les habitudes de leur milieu en montant sur le trône, et sur leurs portraits demandaient à être accompagnés par tous les membres de leur famille. La destruction des palais et des églises constantinopolitaines des XIIIe et XIVe siècles, et surtout de leur décor, nous prive des exemples de ces portraits de famille qui ont dû être les plus remarquables. On peut les imaginer à travers les spécimens analogues sur les frontispices des manuscrits. C'est ainsi qu'une famille constantinopolitaine (dont le nom ne nous a pas été transmis) s'est fait portraitiser, au grand complet, sur la première page d'un Psautier (dit Hamilton, aujourd'hui à la Staatsbibliothek de Berlin):[12] les parents et leurs nombreux enfants y sont figurés, tous à genoux, devant l'icone miraculeuse de la Vierge Odigitria enfermée dans sa "soros" grillagée (fig. 8). Certains détails de style, y compris la façon de représenter un personnage agenouillé, témoignent d'une influence occidentale sur cette peinture, que je crois être de la fin du XIIIe siècle et exécutée à Constantinople. Il n'est donc pas interdit de penser que la formule du portrait de famille, avec tous ses membres en prière devant Dieu ou la Vierge, ait pu s'inspirer de modèles latins contemporains: le régime féodal ayant favorisé ce genre de portraits de dévotion dans l'art d'Occident, les Francs des Croisades ont pu facilement en apporter avec eux à Constantinople, et les porter à la connaissance des Grecs.

Le Typicon du couvent de la "Vraie Espérance", à Constantinople, dans son

[11] Grabar, *L'iconoclasme byzantin* (Paris, 1957), p. 25, figs. 32, 33.
[12] *Ibid.*, fig. 1.

manuscrit original qui date de la fin du XIVe siècle (Lincoln College, Oxford, ms. grec 35), est précédé par une série de portraits de ses fondateurs.[13] La galerie commence par le couple des fondateurs effectifs de ce monastère destiné aux dames des grandes familles constantinopolitaines. Mais à la suite des fondateurs viennent leurs fils et leurs filles, avec leurs femmes et leurs maris, et enfin la fondatrice après qu'elle ait pris le voile et l'une de ses filles qui s'y retira également, ainsi qu'un portrait collectif de toutes les religieuses de ce couvent aristocratique (figs. 9–11).

Ce dernier portrait collectif rappelle une peinture de l'*Hortus Deliciarum*, antérieur de moins de cent ans, et qui montre, elle aussi, un groupe de dames nobles réunies dans le couvent de Ste-Odile, en Alsace, et à leur tête Herrade de Landsberg, abbesse du couvent et auteur de l'*Hortus* (fig. 12).[14] Faut-il penser, ici encore, à un modèle occidental ? L'hypothèse me paraît plausible, mais qu'il resterait à confirmer par d'autres arguments. A quels modèles d'ailleurs pourrait-on penser ? Miniatures dans un manuscrit latin, dans le genre de l'*Hortus*, ou principe même de fondations monastiques réservées à de petits groupes de dames nobles, que les Byzantins ne semblent pas avoir connues auparavant ? Dans une autre étude, qui sera consacrée aux monuments funéraires des grandes familles, à l'époque Paléologue, je citerai des exemples de tombes avec sculptures, qui étaient installées, à la fin du XIIIe et au XIVe siècles, dans les dépendances des églises de ces établissements monastiques, dont les fondateurs et les moines ou nonnes se recrutaient parmi les membres de l'aristocratie byzantine, et notamment dans l'ancienne église monastique de la Vierge et de S. Jean (act. ruines de la mosquée Feneri Issa), restaurée et réaménagée par la femme de Michel VIII Paléologue, dans les dernières années du XIIIe siècle. Il y a des chances à ce que sur les murs de cette église, des mosaïques ou des fresques faisaient voir des portraits collectifs des membres de la famille des Paléologues, mais les peintures murales n'y sont pas conservées. A Kariye Camii le fondateur, au début du XIVe siècle, Théodore Métochite, s'y est fait représenter seul; les autres portraits en mosaïque et à la fresque sont pour la plupart funéraires et ne figurent pas des familles entières de personnages. Toutefois une peinture assez abimée du narthex extérieur laisse apercevoir un groupe composé de six personnages.[14 bis]

Une autre miniature, postérieure d'un siècle (en 1402), applique la même formule du portrait de famille, qui cette fois est la famille d'un empereur, Manuel II Paléologue (fig. 13). C'est encore un frontispice de livre, et l'empereur

[13] Le Typicon de Lincoln College comprend vingt-deux portraits. H. Omont, "Portraits de différents membres de la famille des Comnènes peints dans le Typicon du monastère Notre-Dame de Bonne Espérance à Constantinople," dans *Rev. études grecques*, XVII (1904), pp. 1–13. Gervase Mathew, *Byzantine Painting*, in *The Faber Gallery of Oriental Art* (Londres, s. d.), p. 20 et pl. 9 (seulement le groupe des moniales).

[14] Hortus Deliciarum de Herrade de Landsberg, éd. A. Straub et G. Keller, en 1901, pl. 49. Cf. un groupe semblable de religieuses, sur une miniature de 1320 env., du Passional de l'abesse Kunhuta, à Prague (oeuvre d'un atelier de Bohème).

[14 bis]. Paul A. Underwood, "Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1957," *Dumbarton Oaks Papers*, 13 (1959), pp. 216–222, figs. 1–4. Voir aussi le tombeau du pareclésion avec quatre personnages, *id.*, *Dumbarton Oaks Papers*, 12 (1958), p. 274 et fig. 10.

y apparaît accompagné de sa femme et de ses trois fils (Musée du Louvre).[15] C'est la date plus avancée de cette peinture qui me la fait citer après les autres exemples de portraits collectifs. Mais pour d'autres raisons aussi on pourrait donner la préférence à cet ordre de présentation qui donne aux portraits des familles aristocratiques byzantines la priorité sur ceux des empereurs. En effet, comme nous l'avons dit plus haut, ce genre de portraits collectifs a dû prendre naissance, non pas au palais des basileis, mais dans les châteaux et hôtels de la grande noblesse "féodale." La Cour ne fit que les imiter à l'époque où les empereurs se recrutaient au sein de ces mêmes familles: les portraits impériaux du type du manuscrit du Louvre (Manuel II) n'étaient en fait que des applications aux portraits impériaux de la formule du portrait familial collectif qu'on pratiquait au sein de la haute noblesse byzantine: ces mêmes familles avaient des résidences dans la province byzantine, là où se trouvaient leurs terres, et dans les églises et couvents qu'elles fondaient auprès de leurs "fiefs" et ailleurs, elles ne manquaient certainement pas d'ajouter aux images religieuses les portraits de leurs membres. Le hazard a fait qu'à Mistra on n'ait plus aucun de ces portraits collectifs qui réunissent dans le même cadre parents et enfants (les portraits conservés ne montrent pas plus de deux personnes à la fois), et on regrette la destruction massive des fondations princières dans les cités d'Asie Mineure, de Grèce continentale et des îles helléniques qui appartenaient encore à l'Empire. Je ne saurais y citer qu'un seul exemple de ces portraits collectifs antérieur à la Turcocratie.[16]

La même influence latine est probablement à l'origine des portraits des familles princières en Arménie de Cilicie, au XIIIe siècle. Ainsi, l'Evangile du roi Léon et de la reine Keran exécuté en 1272 offre un portrait des deux donateurs et de leurs cinq enfants, tous agenouillés devant une image de la Déisis (fig. 14).

Les exemples de ces portraits collectifs sont nombreux dans les pays slaves. Une oeuvre isolée mais remarquable de ce genre annonce le portrait collectif familial tel qu'on le verra souvent à partir du XIIIe siècle. Cet exemple précurseur et en même temps très développé est dans la nef de Ste-Sophie de Kiev et date de 1037 environ. Il figure les nombreux enfants du prince-fondateur Jaroslav le Sage, et de sa femme Irène—garçons d'un côté et filles de l'autre—, s'avançant processionnellement vers une image qui n'est pas conservée (Christ trônant ?).[17] On peut se demander si ce genre de portrait collectif familial, qu'on ne voit pas encore à Byzance à cette époque (?) n'a pas été suggéré par les

[15] Le visiteur du Musée du Louvre ne l'aperçoit pas car le volume est présentement fermé, pour montrer sa couverture en ivoire.

[16] Quatre portraits d'un protostrator des despotes d'Epire, Théodore, et de sa famille, dans une église de 1281: A. Orlandos, Ἠπειρωτικὰ χρονικά, II (1927), p. 153 et suiv.

[17] Les travaux de restauration récents ont fait apparaître une partie des portraits de ce groupe qui en comptait huit; reproduction partielle de ces portraits après le travaux: *Istoria russ. iskusstva*, I (1953), p. 177. Au XIXe s. des retouches avaient transformé la femme et les filles du prince Jaroslav en saintes. L'ensemble de ce groupe de portraits figure sur un dessin de 1651, publié par J. I. Smirnov (*Risunki Kieva 1651 goda*, etc., dans Actes [*Trudy*] du XIIIe Congrès russe d'archéologie, à Moscou, t. II), d'où O. Powstenko, *The Cathedral of St. Sophia in Kiev* (New York, 1954), fig. sur pp. 138 et 139. Photographie de la fresque, après la restauration récente, dans *Istoria russ. isk.*, I, p. 177, et Powstenko, *op. cit.*, figs. 153–160.

Rurikides de Kiev. Nul en effet, n'était plus attaché à la notion de famille que ces princes d'origine varègue.[18]

En Bulgarie, citons le tsar Ivan Alexandre (1331–1371) qui s'est fait accompagner de sa femme et de tous ses enfants, sur le frontispice de deux manuscrits qu'il commanda et qui existent encore (figs. 15, 16). Un siècle plus tard, deux familles nobles qui résidaient dans la vallée de Sofia (Dragalevtsi, 1476, Kremikovci, 1493) ont tenu à se montrer au grand complet (père, mère et enfants) sur les portraits des donateurs qu'on voit, dans le vestibule des petites églises monastiques qu'ils élevèrent.

En Serbie, à Mileševo (fig. 17), à Sopoćani (fig. 18) et ailleurs, au XIIIe siècle, la fidélité à la notion de famille se manifeste un peu autrement. Le prince fondateur d'une église se fait précéder auprès du trône du Seigneur ou de la Vierge par les saints qu'il compte parmi ses ancêtres. Le portrait à personnages multiples y recevait donc l'allure d'une galerie de famille représentée par ses membres qui furent successivement rois de Serbie (v. déjà les empereurs iconoclastes, sur leurs monnaies), et comme toute galerie de ce genre, celle-ci ne devait que rappeler les générations passées. Mais les préoccupations d'ordre familial y sont les mêmes, et pour souligner l'unité de la tribu à travers les âges, on y figure quelquefois, et notamment à Sopoćani (fig. 18), les ancêtres qui—de génération à génération—, avancent en se tenant par la main. Le premier de la chaîne y est toujours saint Etienne Nemanja, fondateur de la dynastie. C'est lui seul d'abord qui se tient devant le Souverain céleste, puis c'est lui accompagné de son successeur immédiat ou de ses successeurs, dont le nombre augmente à mesure que les rois serbes canonisés deviennent plus nombreux. Tous ces ancêtres qui séjournent déjà au Paradis en ouvrent la porte à tel prince-fondateur de l'église, celui qui fît représenter la chaîne des rois ses ancêtres devant son propre portrait.

Il s'agit au fond d'une façon originale de figurer la généalogie d'un personnage princier,—formule iconographique qui se déploie en largeur et ne se sert pas du thème plus habituel—vertical—de l'arbre. Cependant, celui-ci apparaît aussi, dans les églises serbes, mais un peu plus tard (Gračanica, vers 1320; Dečani, vers 1335,[19] Mateič, après 1355),[20] sans qu'on puisse leur trouver des pendants byzantins. Certes, les Byzantins ont pu composer des arbres généalogiques semblables, et une fresque serbe du XIVe siècle fournit un argument indirect en faveur de cette hypothèse. Dans l'église monastique de Mateič, peu après 1355, on figura un grand arbre généalogique dont l'état de conservation nous interdit d'identifier la plupart des figures. Mais on y reconnaît, parmi les ancêtres des princes serbes, des empereurs byzantins, et cela pourrait signi-

[18] Il suffit de rappeler que tout le système de gouvernement, en Russie, reposait à cette époque sur le principe de l'unité de la famille des princes Rurikides: tandis que chaque ville ou province était gouvernée par un membre quelconque de cette famille, celle-ci considérait comme son domaine l'ensemble des terres russes. Ainsi, un ordre de succession particulier obligeait les princes Rurikides de passer d'une ville ou province dans une autre, en montant en quelque sorte en grade, mais ce changement de titulaires n'affectait pas le principe énoncé, car cette redistribution des apanages ne se faisait qu'entre membres de la famille des Rurikides.

[19] V. la monographie: *Dečani*, II (Belgrade, 1941 [*Monum. Jugoslav. Artis Veteris*, I, 2]), pl. LXXIII.

[20] N. L. Okunev, in *Glasnik* de la Soc. Scient. de Skoplje, VI–VII (1929–1930), p. 109.

fier—sans qu'on puisse l'affirmer—que la formule iconographique remontait à Constantinople.[21] Les chances de Byzance augmenteraient si on pouvait attribuer à ses iconographes l'invention du thème de l'arbre généalogique du Christ (thème dit "Arbre de Jessé"), cet arbre généalogique ayant peut-être servi de modèle aux arbres impériaux (comme on sait, l' "Arbre de Jessé," dans ses versions anciennes, ne montre que les ancêtres *royaux* de Jésus, David et Salomon, etc.). Jusqu'ici l' "Arbre de Jessé" passait pour avoir été créé par les iconographes latins,[22] faute de pouvoir citer des exemples byzantins de cette composition antérieure ou contemporaine des plus anciens "Arbres de Jessé" occidentaux (XIe s. Bible de Višehrad à Prague). Mais la présence d'une esquisse de l' "Arbre de Jessé" (fig. 19), parmi les illustrations, entièrement byzantines, dans le Livre des Rois illustré de la Bibliothèque Vaticane (grec 333) (le ms. est du XIIe s., et ses images s'inspirent de modèles plus anciens),[23] et quelques autres considérations,[24] pourraient nous amener à reconsidérer le problème des origines de ce thème. Si on devait aboutir à les attribuer à Byzance, l'arbre généalogique d'une dynastie régnante aura de fortes chances d'avoir vu le jour d'abord à Constantinople, et notamment à l'époque de l'essor des grandes familles nobles, c'est-à-dire vers le XIIe siècle.

Les portraits des princes serbes qui montrent, côte à cote, et la main dans la main, les représentants des générations successives de la même famille—en "arbre généalogique" horizontal—ne sont probablement pas d'origine proprement byzantine. On se rappelle, en effet, que cette iconographie était justifiée par la présence d'un ou de plusieurs saints parmi les ancêtres du prince portraitisé. Ayant accedé à la sainteté, ces princes amènent auprès de Dieu leur successeur. Or, rares étaient les familles byzantines du XIIIe–XIVe siècle qui pouvaient se réclamer d'ancêtres saints, et ce n'était pas le cas des familles qui, à cette époque, avaient fourni des empereurs à l'Etat byzantin. Une pareille

[21] Le grand arbre généalogique de Mateič, peu après 1355, n'est pas du même type qu'à Gračanica et Dečani, à cause de la présence de plusieurs empereurs byzantins. Je crois plausible l'hypothèse de N. L. Okunev, qui pensait à une pièce inspirée par la fondatrice de l'église, Hélène, veuve du tsar serbe Dušan et soeur du tsar bulgare Ivan-Alexandre. Comme celui-ci, elle a pu évoquer parmi ses ancêtres et parents, réels et fictifs, des Comnènes et des Paléologues, et enrichir l'arbre généalogique des Némanides de la génération précédente, en ajoutant des empereurs de Constantinople. L'état de conservation de cette fresque déteriorée rend fort difficile l'étude des détails. Mais cette image surprenante permet de soupçonner à Constantinople, au XIVe siècle, le présence d'arbres généalogiques des grandes familles nobles en commençant par celle, régnante, des Paléologues. D'ailleurs, rien n'exprime mieux qu'un arbre généalogique le souci de proclamer la noblesse et la dignité d'une famille aristocratique, intention qui se manifeste aussi dans les portraits collectifs que nous étudions.

[22] Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse* (Londres, 1936). C'est à tort qu'Emile Mâle attribuait l'invention de ce thème à Suger, à l'occasion de la reconstruction de l'abbatiale de St. Denis, au milieu du XIIe siècle.

[23] J. Lassus, "Les miniatures byzantines du Livre des Rois," dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XLV (1928). La photographie du dessin que nous reproduisons appartient à l'Ecole des Hautes Etudes. Voir aussi l'Arbre de Jessé à l'église Panagia Mavriotissa à Kastoria (XIIIe s. ?). S. Pelekanidès, Καστορία, I (Thessalonique, 1953), pls. 85, 86. S. Der Nersessian me signale un Arbre de Jessé, dans le narthex des Sts. Apôtres à Salonique, qui serait du début du XIVe siècle.

[24] Je dois à l'obligeance de M. Pavle Mijović, de Belgrade, le renseignement que voici: dans l'église serbe d'Arilje (1295), qui conserve le plus ancien exemple d'un Arbre de Jessé *dans le narthex*, cette image voisine avec le portrait de Urošić fils du roi Dragoutine. Selon M. Mijović, il s'agirait d'une formule qui préparerait l'arbre généalogique des Nemanides (premier exemple connu, à Gračanica, en 1320/21).

chaîne de parents conduite par un saint n'avait donc aucune raison de prendre place parmi les thèmes consacrés de l'iconographie impériale tardive.

Au contraire, en Serbie, ce thème reflétait admirablement la réalité: presque tous les rois de la dynastie de Nemanja ayant été canonisés, la chaîne des ancêtres s'établissait facilement. Etranger à Byzance (où la charge de l'empereur n'était pas héréditaire) l'usage de la canonisation fréquente des princes a été très répandu en Europe du haut moyen âge. Il suffit de rappeler les rois anglo-saxons, mérovingiens, scandinaves, les Arpades des Hongrois, les Rurikides des Russes. Mais à ma connaissance, l'expression iconographique que nous avons décrite ne se trouve qu'en Serbie, et elle a dû y être inventée, au XIIIe siècle.

Non seulement la formule de "l'arbre généalogique" horizontal n'était pas byzantine, mais le renforcement de l'influence byzantine en Serbie, depuis le roi Milutine, vers la fin du XIIIe siècle, a eu pour conséquence la disparition de cette iconographie. Certes, les saints de la famille de Nemanja ne sont pas oubliés à cette époque, mais rangés parmi les saints moines, ils sont dorénavant exclus des portraits de la famille princière. Quant à ces portraits, ils montrent dorénavant, côte à côte, le kral (roi) devenu tsar (empereur), sa femme et ses enfants et Dieu ou la main divine qui les bénit directement, sans recourir à l'intercession des saints ancêtres de la famille des Nemanides. Cette formule est proprement byzantine, car elle correspond à la titulature byzantine, (tsar ἐν Χριστῷ) en montrant que la puissance du roi lui vient directement du Christ qui est au ciel. A Gračanica, à Dečani, à Lesnovo et ailleurs, c'est cette formule byzantine qui est appliquée régulièrement.[25] On est d'ailleurs à l'époque de l'influence la plus forte de Byzance sur l'Etat serbe et à l'époque de la pénétration de cet Etat dans de vieilles provinces byzantines de la Macédoine. Certes, le thème de la famille n'y disparaît pas pour autant, mais la famille qu'on représente comprend, alignés sous la main bénissant du Christ, le prince, son épouse et leurs enfants, tout comme sur l'ivoire de Dumbarton Oaks et sur les autres portraits byzantins tardifs que nous avons évoqués plus haut. Des exemples en sont conservés à Dečani (vers 1355)[26] et à Ravanica (fin XIVe s.),[27] pour la famille royale; tandis que d'autres, établis de la même façon, montrent les familles de dignitaires de la cour serbe, comme par exemple, à Kalenič (début XVe s.), la famille du "protodochiare" Bodgan;[28] à Psača, celle du sevastocrator Vlatko.[29]

Ce genre de portrait s'est maintenu ensuite, sous les Turcs, lorsqu'il servit à fixer les traits des propriétaires de terres plus opulents que les autres. Tandis que la branche princière de ces portraits collectifs se prolongea jusqu'en plein XVIIe siècle, en Roumanie: chaque église moldave offre ainsi sa rangée de

[25] S. Radojčić, *Les portraits des souverains serbes au moyen âge* (en serbe, résumé en français) (Skoplje, 1934), p. 40 et suiv.

[26] *Ibid.*, pp. 57–60. V. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, I (Belgrade, 1930), fig. sur p. 57 (l'Arbre de Jessé, *ibid.*, p. 94).

[27] Radojčić, *op. cit.*, pp. 64–65; Petković, *op. cit.*, II, pl. CLXXXII.

[28] Radojčić, *op. cit.*, pp. 69–70.

[29] Petković, *op. cit.*, I, fig. sur pp. 149, 151. V. aussi les portraits de la famille du "župan" Brajan, à Bela Crkva de Karan: Petković, *op. cit.*, pp. 81, 83.

portraits de fondateurs qui, le père de famille en tête, s'approchent en priant du Christ ou de la Vierge trônant.[30]

Je ne crois pas que ce genre de portraits, en pays balkaniques, ait eu à se référer constamment aux portraits de famille analogues des pays latins, où la fin du moyen âge en avait fait une formule courante. Comme nous l'avons dit à propos des exemples grecs les plus anciens de ce genre, une influence occidentale a pu s'exercer lors de l'introduction du "portrait de famille" dans l'art byzantin. Mais rien ne suggère la répétition des contacts avec les portraits en groupe italiens, français ou germaniques.

Un autre thème encore témoigne de l'affection familiale que les membres de la famille princière serbe tenaient à manifester, à travers les images. C'est le portrait d'un prince ou d'une princesse sur son lit de mort. Le plus beau morceau de peinture qui traite ce thème représente la reine Anna, fille du doge Dandolo et femme du roi serbe Uroš, sur une fresque de l'église de Sopoćani (1263 env.).[31] Autour du corps de la reine, sont rapprochés plusieurs membres de la famille régnante, et on se retrouve ainsi, une fois de plus, devant un portrait collectif des Nemanides. Il est probable que ce genre de portraits, qui fixe les traits d'un prince au moment de sa mort, ait existé aussi à Byzance, et qu'il soit à mettre en rapport avec les cérémonies des funérailles d'un basileus, et avec les images de la Dormition de la Mère de Dieu ou de la fin *in pace* des saints, dans les calendriers (cette image correspond aux cas d'une mort non violente qui était celle des "confesseurs" qu'on opposait ainsi aux martyrs). Mais plus anciennement déjà, par exemple pour les patriarches de l'Ancienne Loi, dans la Génèse de Vienne, on aimait à finir l'illustration de la vie d'un chef d'Israël, en représentant la scène de sa mort et du thrène des membres de la famille du défunt au-dessus de son corps. Il est possible que le répertoire byzantin du cycle impérial comprenait cette image, qu'il est donc permis de rattacher, elle aussi, aux portraits collectifs qui supposent un intérêt accru pour la famille.[32]

DIVERTISSEMENTS EN L'HONNEUR DES PRINCES

Les reliefs de la pyxide montrent côte à côte les deux familles impériales, le personnage qui leur présente le modèle d'une forteresse et le groupe de musiciens et danseurs et danseuses. A mon avis, toutes ces représentations appartiennent à une seule et même image, celle d'une fête présidée par les souverains. Malgré la stricte frontalité des portraits impériaux, ces princes sont sensés recevoir l'hommage de la forteresse et admirer la musique et les danses.

[30] Des exemples dans I. D. Stefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie* (Paris, 1928), pls. L, LXXVII.

[31] Petković, *op. cit.*, I, fig. sur p. 13. G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, II (Paris, 1957), pl. 47, 1–3.

[32] Les illustrations du Livre des Rois, dans le Vat. gr. 333, représentent la mort de plusieurs rois d'Israel, en reprenant toujours la même formule iconographique (le défunt étendu sur son lit), mais insistent moins sur les membres de la famille en deuil groupés autour. Cette omission ne semble être due qu'au caractère schématique de toutes les images de ce manuscrit qui ne retient que le canevas des scènes de son prototype. La scène de la Mort de Jacob, plus détaillée, fait réapparaître la famille en deuil, y compris un personnage vêtu en empereur byzantin (qui figure sûrement Abraham). L'iconographie impériale a pu fournir des modèles-types de représentations de ce genre.

De quelle fête s'agit-il? L'hommage du modèle d'une forteresse ou d'une ville entourée d'une enceinte suggère la célébration de la prise par les empereurs d'une cité fortifiée. Après MM. Charanis et Grégoire,[33] j'y reconnaîtrais volontiers Constantinople. On assisterait en ce cas à des fêtes offertes en 1347, après la capture de la capitale byzantine—au cours d'une guerre civile—par Jean VI Cantacuzène (cf. *supra*) et la fondation de la diarchie. Je ne crois pas qu'au XIVe siècle on ait connu une cérémonie qui consistait à offrir à l'empereur victorieux les modèles des cités conquises. Mais en tant que thème de l'iconographie religieuse et impériale le motif de l'offrande d'un modèle d'église ou de ville nous est attesté depuis le VIe siècle, pour les modèles des églises (l'évêque Ecclesius, sur la mosaïque à St-Vital; l'évêque Maurus, sur la mosaïque à Parenzo),[34] et depuis le Xe siècle, pour les modèles des villes (Constantin, mosaïque au vestibule sud de Ste-Sophie, à Constantinople). Le motif est d'ailleurs d'origine antique, et c'est plutôt son maintien et sa reprise au XIVe siècle qui méritent d'être relevés. La pyxide de Dumbarton Oaks est sûrement le témoin le plus avancé en date de cette iconographie.

Un paon est figuré sous le modèle de la cité. Sa présence a-t-elle une signification quelconque, ou bien s'agit-il simplement d'un motif de décor? J'opte pour la deuxième alternative, en rappelant que le paon — oiseau de luxe — a tenu une certaine place dans l'imagerie profane et princière du haut moyen âge (on semble avoir oublié alors sa symbolique funéraire antique). Il est vrai que ces exemples — sur les gémellions français[35] et les miniatures occidentales du XIIe–XIIIe s. (fig. 20)[36] — sont d'origine occidentale et évoquent les paons des châteaux latins de l'époque. Mais un ivoirier constantinopolitain a pu connaître ces oeuvres d'art occidentales ou trouver des paons au palais de la capitale byzantine.

Mais c'est surtout le groupe des musiciens et danseurs qui a été développé par l'ivoirier: si la capture de la ville fortifiée était à l'origine de la fête, c'est à ces divertissements qu'elle donna lieu, en présence des souverains. Ne me sentant pas qualifié pour désigner par leurs véritables noms les instruments de musique[37] et les pas de danse qu'on distingue sur la pyxide, je me contenterai de relever quelques autres exemples byzantins de divertissements analogues. Ces rapprochements nous feront remarquer, d'ailleurs, qu'aux IVe, XIe et XIVe siècles les images byzantines de musiciens et danseurs varient assez peu,[38] et

[33] Cf. note 2.

[34] V. par exemple dans Van Berchem et Clouzot, *Mosaïques chrétiennes* (Genève, 1924), fig. 184, 229.

[35] Image de châteleine donnant à boire à un paon, sur un gémellion de Limoges (H. Buchthal, dans *Ars Islamica*, XI–XII [1946], fig. 6 en regard de la page 197), où l'on voit à côté une femme-acrobate et des musiciens.

[36] La châtelaine devant le paon réapparaît sur une page du recueil alsacien de 1154, au Grand Séminaire de Strasbourg, cod. 78. Les images d'un danseur et d'une joueuse de viole y apparaissent également, sur les pages voisines. Abbé Walter, dans *Archives alsaciennes d'histoire de l'art* (1925). V. notre fig. 20.

[37] Je remercie le Dr. Miloš Velimirović, de l'Université de Yale, de m'avoir fourni quelques indications intéressantes à ce sujet. Les instruments de musique byzantins mériteraient une recherche spéciale.

[38] L'absence du luth, sur les reliefs de la base de l'obélisque théodosien, ne signifie pas que cet instrument avait été exclu des ensembles musicaux byzantins de 400 environ. En effet, une mosaïque de pavement du Ve siècle, au Grand Palais de Constantinople, montre un joueur de luth (*The Great Palace of the Byzantine Emperors*, I [1947], pl. 30) ce qui prouve non seulement l'usage de cet instrument

cette stabilité relative nous suggère l'existence d'une tradition iconographique qui ne se soucie que modérément de la réalité. Il se pourrait ainsi que les instruments de musique représentés sur la pyxide du XIVe siècle n'aient plus été tous en usage à cette époque.

Deux autres monuments surtout doivent être rapprochés de la pyxide (comme elle, ils représentent à la fois le divertissement choréographique et musical, et les spectateurs): l'un des reliefs de la base de l'obélisque de Théodose, à l'Hippodrome de Constantinople (vers 390) et une fresque dans l'une des deux tours de Ste-Sophie de Kiev (vers 1037). Le relief théodosien (fig. 21) évoque une fête à l'Hippodrome pendant laquelle l'empereur Arcadius, debout dans sa loge, s'apprête à couronner le vainqueur des jeux, ou plutôt le vainqueur d'un concours de danse et de musique, car, au bas du relief, sous la figure impériale et les foules des spectateurs, sur une estrade, sont alignés les musiciens et les danseuses. Aux deux extrémités de la frise des divertissements siègent deux joueurs d'orgues (accompagnés chacun d'un garçonnet qui actionne un soufflet); entre eux se tiennent deux joueurs de la double flûte et s'exécutent danseurs et danseuses.

Les murs et les voûtes des tours de la cathédrale de Kiev (1037) sont couverts de peintures qui représentent l'Hippodrome de Constantinople et les divertissements qui s'y déroulaient en présence des empereurs, des dignitaires et des foules. Malgré l'état fragmentaire de ces peintures, on y distingue beaucoup de sujets particuliers qui se rattachent à ce thème général de l'Hippodrome:[39] l'empereur dans sa loge, autre loge avec l'impératrice, les quatre chars et les portes par lesquelles ils sortent sur l'arène (fig. 22 a–c), un cavalier impérial nimbé et—à côté des musiciens, jongleurs et danseurs auxquels nous reviendrons—un grand nombre de scènes de chasse, qui est un autre sujet du cycle de l'Hippodrome où l'on offrait en spectacle les luttes entre "chasseurs" professionnels et fauves. Plus complet que tous les autres exemples qui nous en soient connus, le cycle de l'Hippodrome de Kiev l'est aussi quant à la scène des mimes, acrobates, musiciens et danseurs (fig. 23). Mais remarquons d'abord que plusieurs personnages y reproduisent presque trait pour trait les figures de la pyxide. C'est le cas du joueur de "lyre" assis (qui a remplacé l'organiste du relief théodosien à l'extrémité de la scène, mais qui n'apparaît qu'une fois, à droite). La fresque nous montre également un joueur de luth, et deux joueurs de *tuba*, qui se retrouvent sur la pyxide. Les deux autres musiciens de Kiev sont différents.[40] Mais ceux-ci dansent, tout en jouant, comme leurs confrères de la

---

dès cette haute époque, mais aussi sa pénétration dans l'iconographie de l'art profane, vers 400 au plus tard. Autrement dit, le thème du joueur de luth, qui revient souvent dans les images du XIe–XIIe siècle, était aussi ancien et traditionnel que tous les autres musiciens réunis sur ces mêmes images.

[39] La série complète de ces peintures profanes est réproduite—d'après des aquarelles du milieu du XIXe siècle—dans *Drevnosti Gosudarstva Rossijskago, Kievo-Sofijskij Sobor* (St. Pétersbourg, 1871–1887). Une grande partie des scènes de ce cycle—en dessins au trait—figure dans N. Kondakov et I. Tolstoï, *Russkija Drevnosti*, IV (1891), figs. 132–144. Quelques photographies des mêmes peintures, après les restaurations récentes, dans *Istorija russkago iskusstva*, I (1953), pp. 170–176, 178 et Powstenko, *op. cit.*, figs. 168–200 (les légendes sous ces figures ne sont pas toujours correctes, la tendance de l'auteur étant de réduire la part byzantine dans ces images profanes).

[40] Le motif du joueur de luth apparaît une seconde fois, en dehors de la scène que nous envisageons, à l'intérieur d'un médaillon. *Ist. russk. isk.*, I, p. 178, Powstenko, *op. cit.*, fig. 178.

pyxide. Enfin, ce qui distingue le plus le divertissement offert à Kiev de celui qu'évoque la pyxide, c'est le sexe des danseurs: à Kiev tous les histrions sont des hommes, tandis que la pyxide et le relief théodosien montrent des danseuses. Kiev complète le spectacle par deux motifs nouveaux: à gauche des danseurs un personnage écarte le rideau d'une porte (qui suggère peut-être une tribune ou la scène mobile d'une espèce de "guignol") vers laquelle s'avancent deux "acteurs". L'un d'eux porte le bonnet pointu et incurvé qui distinguera plus tard les polichinelles. Cette scène me paraît être un hapax. Du côté droit des musiciens se tient un acrobate géant qui retient une perche sur laquelle grimpe un enfant.

A ma connaissance, aucun autre monument byzantin ne conserve d'autres images de scènes de ce genre, où l'on verrait, comme sur la base de l'obélisque théodosien, sur la fresque de Kiev et sur la pyxide de Dumbarton Oaks, à la fois les spectateurs d'un divertissement de musique et de danse, et ce divertissement lui-même.

Mais on peut être certain que des représentations aussi complètes de ce cycle, ou plus complètes encore, étaient très répandues, à Constantinople. C'est ce que suggèrent les reflets que ces images ont laissés, sur d'autres oeuvres d'art byzantines et le récit de plusieurs témoins oculaires de ces spectacles.

Voici d'abord ces témoignages écrits.

Nous disposons de trois descriptions de fêtes de ce genre, avec participation de jongleurs et de danseurs et musiciens, par des auteurs des Xe et XIIe siècles. Le plus anciens de ces textes remonte au milieu du Xe siècle. On le doit à Liutprand de Crémone, ambassadeur de l'empereur Bérenger, qui décrit[41] une réception offerte par l'empereur dans le fameux "Triclinium des 19 lits," au Grand Palais de Constantinople: "Entre un homme qui portait sur la tête, sans le tenir de ses mains, un bâton en bois long de 24 pieds ou davantage, qui—à un pied et demi du sommet—a une barre transversale large de trois pieds. Entrèrent ensuite deux garçons, nus sauf un linge autour du milieu du corps. Ils montèrent sur le bâton et y firent divers exercices, puis ils descendirent la tête la première tandis que le bâton conservait sa position verticale, comme s'il était fixé dans le sol.

"Lorsque l'un fut descendu, le second resta sur le bâton et s'y exerça tout seul; ce qui me remplit d'une admiration et d'un étonnement encore plus grands. Aussi longtemps qu'ils restèrent ensemble, leur exploit semblait encore possible, car—si merveilleux que ce soit—leurs poids respectifs tenaient en équilibre le bâton sur lequel ils avaient grimpé. Mais quand un seul resta sur le sommet, et y resta en équilibre, si bien qu'il put y faire ses exercices et descendre sans dommage, je fus si stupéfait que l'empereur lui-même nota mon étonnement.

"Il appela donc un interprète et me demanda ce qui m'avait paru le plus merveilleux: le garçon qui faisait ses mouvements avec tant de précision que le bâton resta immobile, ou l'homme qui mit le bâton posé sur sa tête en un état d'équilibre tel qu'il ne fut dérangé ni par le poids ni par les mouvements du garçon."

[41] Liutprand, *Antapodosis*, livre VI, 9.

"Je répondis que je ne savais pas ce que je croyais plus merveilleux, c'est-à-dire plus miraculeux; il éclata d'un rire bruyant et dit qu'il était dans le même cas, ne le sachant pas davantage."

Eude de Deuil fut témoin d'une réception faite en 1148 par l'empereur Manuel II au roi de France Louis VII au Palais des Blachernes. Pendant le banquet, on y fit entendre la musique et admirer des jongleurs, "de sorte que furent satisfaits simultanément les bouches, les oreilles et les yeux."[42]

Le même Manuel Comnène offrait une réception—probablement semblable—au sultan seljuk Arslan II, en 1161–62, lorsqu'un acrobate turc prétendit faire une exhibition de vol. Il se jeta du haut des *carceres* (de l'Hippodrome), mais tomba et se tua.[43]

Benjamin de Tudèle, qui visita Constantinople sous le même règne, entre 1156 et 1160, et en 1173, assista à une grande représentation qui se déroula à l'Hippodrome devant l'empereur et l'impératrice. "Des hommes de toutes les races de l'univers viennent en cette place (Hippodrome) devant le roi et la reine, pour y jongler ou pas; et ils introduisent des lions, des léopards, des ours et des ânes sauvages, et ils les obligent de se battre les uns contre les autres; et la même chose se fait avec les oiseaux. Dans aucun autre pays, on ne saurait trouver un spectacle de ce genre."[44]

Ce n'est probablement pas par hasard que les trois derniers récits se rapportent au même règne: Manuel Comnène a dû être particulièrement friand de spectacles de ce genre. On verra plus loin que l'essor des images inspirées par les spectacles d'Hippodrome, dans les peintures décoratives des manuscrits, date de la même époque. Mais le texte de Liutprand et les fresques de Kiev prouvent que les débuts de cette iconographie et l'usage des réceptions impériales à l'Hippodrome, avec courses et autres spectacles, étaient antérieurs au XIIe siècle.

Ils ne s'arrêtent pas davantage avec la fin du XIIe siècle, et, sinon les images, les représentations d'acrobates étaient toujours à la mode, au XIVe siècle. A preuve, une description, par le chroniqueur Nicéphore Grégoras, au XIVe siècle, des tours de force d'une troupe de jeunes acrobates qui, originaires d'Egypte, parcouraient les pays du Proche Orient. Il signale, entre autres, les mouvements qu'ils réussissaient à faire sur un bâton porté par un athlète.[45] Cette perche,

[42] Eude de Deuil, dans Migne, *PL* CLXXXV, col. 1221. Voir aussi la description plus sommaire de la réception offerte par Manuel Comnène, en 1171, au roi latin de Jérusalem, Amalric Ier, par Guillaume de Tyr (éd. Paulin, I [Paris, 1880], p. 346).

[43] Nic. Choniates, *Manuel Comnène*, III, 5–6, pp. 156–157, Bonn.

[44] *The Itinerary of Benjamin of Tudela*, critical text, translation and commentary by M. N. Adler (Londres, 1907), pp. 12–13.

[45] Nic. Gregoras, *Hist. byz.*, VIII, 10, 4, pp. 348–350, surtout 350. Le texte évoque, entr'autres, des jongleurs-cavaliers dont les tours de force rejoignent ceux que de nos jours pratiquent encore les cosaques–"djigites" du Caucase du Nord. Ce sont les mêmes aussi que montrent certaines peintures sur soie chinoises (du XVIIe s. ? par ex. à la Freer Gallery, Washington, no. 09.216: notre fig. 24) où les acrobates-cavaliers sont des Mongols. Il s'agit certainement de la même tradition d'équitation acrobatique qui a dû se créer chez les peuples-cavaliers des steppes. L'origine égyptienne des jongleurs-cavaliers décrits par Nicéphore Grégoras ne le contredit pas: au XIIIe et au XIVe siècle, les Mamelouks qui dominaient en Egypte se recrutaient parmi les Cumanes (Polovtziens) prisonniers des Tatars de la Horde d'Or de la Russie méridionale. A. N. Poliak, dans *Revue des études islamiques*, I (1935), p. 231 et suiv.; G. Vernadsky, dans *Annales de l'Institut Kondakov*, I, (1927), p. 76. Sur les acrobates à

qu'on a vu mentionnée dès le X[e] siècle par Liutprand, n'a pas cessé par conséquent de figurer parmi les accessoires les plus impressionnants des jongleurs byzantins du moyen âge, et le succès qu'elle a connu chez les spectateurs nous est confirmé par plusieurs peintures et un ivoire du XII[e] siècle.

Après le textes, voici les documents archéologiques, qui complètent le témoignage des reliefs de la base de l'obélisque théodosien et des fresques de Kiev.

Pour l'époque ancienne, après le monument théodosien, il faut rappeler deux diptyques consulaires en ivoire, qu'on doit à des ateliers constantinopolitains du début du VI[e] siècle.[46] Sous le portrait du consul dans sa loge, on a montré les divertissements qu'il avait offerts le jour de son avènement, dans l'Hippodrome. A côté des chevaux qui avaient vaincu aux courses et d'une évocation d'une pantomime ou autre représentation théâtrale, le consul a tenu à y rappeler les performances d'acrobates et de jongleurs. Une troupe de ces athlètes y apparaît, sur la piste, et l'on y distingue une fois un jongleur qui fait voler des balles, et une autre fois des acrobates adultes faisant tourner en l'air des enfants (figs. 25, 26). Ainsi, dès le VI[e] siècle, l'iconographie des performances des acrobates retient les "numéros" où adultes et enfants travaillent de concert.

Une sculpture en ronde bosse, mutilée, au Musée archéologique d'Istanbul (fig. 27), est le seul exemple conservé de statue byzantine du moyen âge d'allure presque monumentale. On y voit—représenté, à une échelle légèrement au dessous de l'original (hauteur de la partie conservée de la figure: 47 cm),—un jeune acrobate qui fait la roue ou se tient sur ses mains et ses coudes en projetant les jambes en l'air. La tête et les jambes ont été arrachées. L'athlète est nu, mais porte un caleçon qu'on retrouve sur les images peintes byzantines des acrobates. La statue se dresse sur une dalle de 23 × 25 cm que supportent quatre colonnettes à chapiteaux (hauteur 13 cm) décorées de feuilles dressées. C'est le style de ces feuilles surtout qui m'incline à attribuer cette sculpture au XII[e] siècle. La figure et les quatre chapiteaux sont taillés dans la même pièce de marbre blanc grisâtre.[47]

Quant au thème du jongleur qui projette des balles, l'exemple que nous en offre le diptyque consulaire est précédé par un relief sur une stèle funéraire romaine du II[e]–III[e] siècle, au Musée du Palais Ducal de Mantoue (fig. 28): tandis que sur la façade de la stèle on voit le buste de la défunte—une petite fille d'un an et trois mois appelée Spica—et un lapin, deux jongleurs occupent les côtés latéraux de la stèle. Les deux images sont presque identiques, et

---

Byzance, L. Robert, dans *Bulletin de correspondance hellénique* (1928), pp. 423–425, qui renvoie aux études antérieures de H. Reich, H. Blümner, Bücheler, et autres.

[46] W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Mayence, 1952), nos. 16 et 19. R. Delbrück, *Consulardyptichen*, nos. 18 et 19. Certains coffrets en ivoire byzantins, de date incertaine, présentent des scènes avec acrobates. D'un dynamisme endiablé, ces athlètes s'y livrent à des exercices divers en se servant parfois de grands cerceaux. Il s'agit d'une iconographie totalement indépendante de celle que nous observons sur les monuments analysés dans le présent article. Cf. A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzant. Elfenbeinarbeiten des X.–XII. Jh.* (1930), no. 60, pl. 39 et d'autres semblables.

[47] Cf. la brève notice de M. Arif Müfid Mansel, dans *Arch. Anz.* (1931), avec fig. 8.

montrent un jeune jongleur faisant voler plusieurs balles. Aux parents qui élevèrent la stèle à la jeune Spica, le lapin et les jongleurs rappelaient ce qui l'amusait pendant sa courte vie.[48]

Parmi les oeuvres qui retiennent une partie de ce cycle des divertissements, il faut relever tout d'abord l'oliphant de Jaszhérény, parce que les reliefs qui le décorent—à côté de motifs d'autres origines—gardent un souvenir de l'Hippodrome.[49] Sans pouvoir localiser cette oeuvre singulière, où les motifs du cycle byzantin de l'Hippodrome voisinent avec des éléments romans, je n'y relève (figs. 29, 30) que les images des divertissements: chevaux de course, combats singuliers, luttes entre homme et fauve, musiciens (et notamment le joueur de lyre assis de profil à l'extrémité de la scène, comme à Kiev), une danseuse aux longues manches et un groupe d'acrobates qui comprend le personnage avec la perche, qu'on a également relevé à Kiev. Cette fois, deux autres acrobates assistent le premier et deux enfants y "travaillent" simultanément; enfin la perche a reçu à son sommet une barre transversale et forme un gamma. On verra plus loin que ces détails appartiennent également aux motifs typiques du cycle que nous envisageons. De travail assez rustique, l'oliphant de Jaszhérény a manifestement mélangé des thèmes du cycle qui nous intéresse et d'autres, d'origines différentes et dont nous n'avons pas à nous occuper ici, tandis qu'il omettait des personnages dont la présence dans le cycle complet n'est pas douteuse: ainsi, les musiciens autres que le joueur de la lyre. Quant à ce musicien, le fait qu'il soit identique à celui de Kiev prouve bien que les deux monuments dépendent d'une même tradition.

Celle-ci se fait rappeler aussi à notre mémoire par le décor de plusieurs bracelets russes en argent, du XIIe-XIIIe siècle, provenant de la même région de Kiev, où le contact avec les oeuvres byzantines était constant, ainsi que des provinces de Vladimir et de Halitch.[50] Sur ces bracelets, les motifs gravés ou niellés comprennent entre autres le joueur de lyre assis de profil (plusieurs exemples) et la danseuse aux longues manches, soeur de celle de l'oliphant de Jaszhérény (figs. 29, 30). Ces bracelets et l'oliphant nous montrent, en outre, l'une des directions qu'avait pris le rayonnement du cycle des divertissements de l'Hippodrome: il pénétra, aux XIIe-XIIIe siècles dans les ateliers des orfèvres et ivoiriers plus ou moins rustiques qui travaillaient au-delà des frontières de l'Empire.[51] On remarquera d'ailleurs que les objets où l'on retrouve les images des divertissements sont aussi profanes que ces réjouissances elles-mêmes, et

[48] Je remercie M. Giovanni Paccagnini, Soprintendente alle Gallerie, à Mantoue, de m'avoir fourni les photographies de la stèle, avec autorisation de les reproduire.

[49] Sur cet oliphant, plus récemment: O. v. Falke, dans *Panthéon* (1929–1930) et la brochure en langue hongroise, bien illustrée, de Gy. Làszlo, *Lehel Küstje* (Budapest, 1953). Je profite de l'occasion pour remercier M. Làszlo de m'avoir envoyé, à l'époque, des épreuves originales des photographies de cet oliphant.

[50] B. A. Rybakov, *Remeslo drevnej Rusi*, s. l. (1948), p. 265 et suiv., fig. 59 à 62, et notamment figs. 60, 61. *Istorija kultury drevnej Rusi. Domongolskij period*, II (Moscou-Leningrad, 1951), fig. 215, 1–3 (le danseur est à gauche, sur la fig. 215, 2).

[51] Le Musée Benaki, à Athènes (vitrine 32, nos. 89–93) possède les fragments de trois bracelets et un bracelet entier en argent, avec des ornements niéllés de la même technique que les bracelets russes. Sur l'un de ces bracelets, dont on ignore l'origine précise, on trouve un ornement avec caractères coufiques.

que rien ne paraît plus naturel que le procédé des fabricants de ces objets qui demandèrent, pour leur décor, des sujets empruntés au cycle de l'Hippodrome. Inversement, il n'est pas moins instructif de pouvoir identifier ainsi l'origine d'une série de motifs qui, sous les doigts des artisans, tendaient à se transformer en ornementations. Les bracelets et l'oliphant offrent plusieurs motifs qui ont été soumis à ces transformations.

On en trouve d'autres que les ivoiriers byzantins empruntaient aux images bacchiques et qui, eux aussi, se laissaient décomposer en motifs distincts dont chacun était susceptible d'être employé séparément. On voit ainsi un couple d'amoureux, ou un *putto* qui fait un saut la tête enfoncée dans un panier, apparaître d'abord sur les reliefs des coffrets en ivoire,[52] et revenir ensuite sur les parois d'un brûle-parfums du XIIe siècle (S. Marc, Venise).[53]

Ajoutons qu'une raison particulière—que nous ne pouvons préciser—semble avoir invité les fabricants d'oliphants à les décorer d'images de l'Hippodrome: plusieurs exemples de ces cors en ivoire, parmi les plus beaux et les plus anciens de la série byzantine (Xe s. ?), montrent des images des courses de l'Hippodrome.[54] Les oliphants servaient-ils à sonner le commencement des jeux, comme on l'a écrit? Je n'ai pas pu trouver confirmation de cette opinion, les sources écrites grecques étant muettes à ce sujet. Mais il a pu y avoir malgré tout une raison qui favorisait l'extension des sujets de l'Hippodrome au décor des oliphants, à moins que ces sujets n'aient simplement formé un répertoire de motifs dont se servaient tous les artisans chargés d'une décoration quelconque.

Après les ivoires, citons un plat émaillé (actuellement au Musée d'Innsbruck) confectionné vers 1200 pour un prince musulman (Ortokide) d'Amida (Asie Mineure orientale), dans un style et une technique que les spécialistes considèrent comme étrangers aux arts musulmans, et qui imite probablement un plat byzantin analogue.[55] Le décor de ce plat groupe plusieurs images profanes, parmi lesquelles on relève les danseuses, et les enfants qui "travaillent" sur la perche dressée (qui cette fois a la forme d'un T, et il y a trois enfants).[56]

[52] Le couple d'amoureux (image symbolique du mariage?) sur un coffret en ivoire (Goldschmidt et Weitzmann, *op. cit.*, pl. IIa). Le *putto*, lorsqu'il apparait sur les coffrets (*ibid.* pls. IXc, Xc), fait partie d'une scène bacchique qui explique sa position extraordinaire.

[53] En dehors des planches du Catalogue de Pasini, qui reproduisent d'une manière satisfaisante tous les côtés de ce brûle-parfum (qui avait servi de réliquaire), v. une photographie moderne, dans mon article du *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge, II (1951), fig. 14 sur p. 51.

[54] Les principaux exemples d'oliphants, avec chars de l'Hippodrome, sont au British Museum, au Musée Archéologique de Copenhague et au Trésor de la cathédrale de Prague (deux spécimens).

[55] Strzygowski, *Amida* (Heidelberg, 1910), fig. 295 et pl. XXI, et A. Grabar, article cité, fig. 9: la scène est à droite en haut, entre deux médaillons. Sur les origines constantinopolitaines de la technique des émaux de ce plat ortokide: O. v. Falke, dans *Monatshefte für Kunstwiss.*, 2 (1909), p. 324 et suiv.; L. A. Mayer, *Saracenic Heraldry* (Oxford, 1933), p. 102.

[56] Je ne m'occupe pas, dans le présent article, du sort du même cycle des réjouissances (acrobates, musiciens, danseurs), dans les arts musulmans, arméniens et romano-gothique, où cependant on le retrouve—plus ou moins développé, ou abrégé—sur de nombreux monuments. Les exemples islamiques les plus anciens sont réunis dans R. Ettinghausen, "Early Realism in Islamic Art," dans *Mélanges J. Levi della Vida*, I (Rome, 1957).—Pour l'Arménie v. une description des peintures murales du Xe siècle du palais du roi Gagik I de Vaspurakan, à Ahtamar, sur une île du lac de Van (actuellement Turquie orientale), par un contemporain, Thomas Ardzruni: M. Brosset, *Histoire des Ardzrouni* etc. (S. Pétersbourg, 1874), p. 1 et suiv. C'est l'Espagne qui conserve le plus d'exemples romans des images de ce cycle: sculptures des portails, chapiteaux, peintures murales, devant d'autels (*Ars Hispanica*, V, figs. 81–82, 249; VI, fig. 9 = notre fig. 38; 183).

A côté de l'orfévrerie, la verrerie byzantine a été également touchée par des motifs provenant du cycle de l'Hippodrome, à en juger d'après un vase de grand luxe, de technique semblable que la fameuse coupe rouge-foncé du Trésor de St-Marc (coupe décorée de scènes mythologiques en couleurs d'émail posées directement sur le verre, et d'inscriptions coufiques), que des fouilles récentes ont fait découvrir dans l'ancienne capitale arménienne de Dvin (fig. 31).[57] La pièce date probablement du Xe–XIe siècle et a été importée de Constantinople. Or, on y voit, enfermé dans un médaillon (comme sur une fresque des tours de Ste-Sophie de Kiev), un joueur de luth assis, semblable à ceux de notre pyxide et d'une autre fresque de musiciens et danseurs de Ste-Sophie de Kiev, mentionnée plus haut. Ce personnage est de ceux qui manquent sur les reliefs de l'obélisque de Théodose, et comme, sur le vase de Dvin, sur la deuxième fresque de Kiev et dans une miniature qu'on citera plus loin, on prête à ce musicien une pose (jambes croisées) et un type ethnique orientaux, cet instrument de musique a dû pénétrer à Byzance après 400 et venir de l'Orient. On est d'ailleurs en présence de deux instruments apparentés, mais distincts: ceux de Kiev et Dvin exigent l'emploi d'un archer, qui manque ailleurs.

Enfin, les manuscrits à leur tour accueillent les motifs empruntés au cycle de l'Hippodrome. Quelquefois, appliqués au décor architectural des cadres qui renferment les canons des évangiles, ces motifs y apparaissent en séries, tels les acrobates et les danseurs du cod. gr. Z 540 de la Marcienne ou du cod. A. 1392 au Musée de Tbilisi (Tiflis), qu'on imagina de fixer sous les bases d'une architecture peinte (figs. 32, 33).[58] Un autre manuscrit, le cod. Auct. t. infra I, 10 de la Bibl. Bodléienne, à Oxford (fig. 36), fait porter les colonnes d'un portique ornemental semblable par des couples d'athlètes vigoureux, tandis que sur les chapiteaux des mêmes colonnes on voit groupés trois par trois, soit deux flutistes encadrant un acrobate qui fait la roue, soit un danseur aux longues manches entre deux joueurs de luth.[59] Le groupement de ces personnages est si bien adapté à la forme du chapiteau, qu'on imaginerait sans peine des architectures légères authentiques (par exemple, des objets d'orfévrerie en forme d'édicules ou de ciboria), qui auraient des chapiteaux ou des bases peuplés de ces personnages empruntés au cycle de l'Hippodrome. Il convient aussi de

[57] R. M. Djanpoladian, dans *Kratkie Soobščenija*, 60 (1955), p. 120 et suiv., fig. 51. Je remercie l'auteur de m'avoir envoyé, sur ma demande, la photographie que je reproduis de ce fragment, d'après une aquarelle: l'état défectueux de l'objet ne permettait pas la photographie directe du décor: or sur verre bleu. Planche en couleur, dans *Trudy*, Musée Hist. Armén., V (1959), p. 150.

[58] L'Ecole des Hautes Etudes, à Paris, possède un jeu complet de photographies d'après les Tables des canons du ms. de Venise. Des miniatures de celui de Tbilisi nous ne connaissons que les quelques pages qui furent reproduites dans les ouvrages de Takaichvili et Lazarev. V. de ce dernier, *Histoire de la peint. byz.*, pl. 207 et p. 328, avec bibliographie. Le ms. de Tbilisi est sorti d'un atélier de Constantinople, vers la fin du XIIe siècle.

[59] Un troisième chapiteau est occupé par une scène dont je ne sais interpréter le sujet. Ne s'agit-il pas d'un préstigitateur devant sa table ? Les initiales d'un synaxaire illustré de Dochiarou (no. 5), au Mont-Athos, montrent à deux reprises un personnage tiré d'une scene semblable, armé d'une espèce de moulinet (inédit, phot. Ecole des Hautes Etudes). Je remercie M. Otto Pächt de m'avoir procuré la photographie de la miniature de la Bodléienne. Les danseurs aux longues manches portent un costume d'origine iranienne; voir les objets en os parthes trouvés à Olbia sur le littoral Nord de la Mer Noire: *Izvestija Archeol. Kommissii*, 33 (St. Pétersbourg, 1909), fig. 60 et ss. B. Farmakovsky, dans *Arch. Anz.* (1907), p. 148 et suiv., fig. 15–28.

rapprocher ces peintures de la statue de l'acrobate sur une base en forme de quatre chapiteaux, que nous avons signalée plus haut.

Là où ils sont appliqués à des bases ou à des chapiteaux, les motifs de ce cycle se trouvent parfois assez rapprochés les uns des autres, et évoquent ainsi des modèles de ces peintures décoratives où ces motifs faisaient partie d'une même composition des divertissements de l'Hippodrome. Les dernières traces de ces liens disparaissent lorsque les décorateurs des manuscrits byzantins recourent à des motifs de ce cycle pris isolément, pour en faire des initiales historiées. Plusieurs manuscrits du XII[e] siècle offrent d'excellents exemples de ce procédé, dont un recueil des sermons de Grégoire de Nazianze, au Mont-Sinaï (cod. 339) est le meilleur exemple. Sorti d'un atelier monastique de Constantinople, au XII[e] siècle, il présente une collection remarquable d'initiales avec personnages et animaux dressés.[60] L'inspiration par des scènes de divertissements de l'Hippodrome ne fait pas l'ombre d'un doute. On y reconnaît même certains motifs concrets du cycle qui nous occupe. C'est le cas notamment de l'athlète géant qui retient la perche sur laquelle s'agitent un ou plusieurs enfants (fig. 34 a). L'éléphant ou le chameau monté sur un tabouret, les ours et les singes dressés, qui remplacent les musiciens et danseurs hommes ou qui se versent à boire (figs. 34 b–i), etc. sont empruntés au répertoire traditionnel des cirques, et par extension on peut lui attribuer quelques autres motifs avec animaux.

Bien des manuscrits constantinopolitains de la fin du XI[e] st du XII[e] siècle offrent un petit nombre d'initiales semblables, mais le lien avec l'Hippodrome n'y est plus aussi évident, parce que les motifs y sont séparés de leur cycle initial.

Un cas particulier nous est offert par un manuscrit des sermons du même Grégoire de Nazianze, à Turin, XI[e]/XII[e] siècle (cod. C. I. 6/16), où presque toutes les initiales (qui n'y sont pas nombreuses et parfois assez effacées) reproduisent des groupes d'athlètes, à l'exclusion des animaux dressés (fig. 35 a–e). Le peintre y a soigné le modelé des corps musclés des acrobates, et respecté leur vêtement spécial, montré les accessoires de leur "travail" (cerceaux, épées, etc.).[61] Chaque initiale y présente un autre groupement des athlètes, parmi lesquels on se réjouit de reconnaître le gymnaste géant, avec sa perche et l'enfant qui y poursuit ses exercices périlleux (fig. 34 a). Enfin, le joueur de luth, assis à l'orientale, que nous avions déjà relevé, à Kiev (deux fois, fresques) et à Dvin (vase provenant de Constantinople) accompagne l'un des groupes de jongleurs. Devant les initiales des deux recueils des sermons

[60] Quelques dessins d'après ces initiales ont été publiés autrefois par Kondakov (phot. de ces dessins, à l'Ecole des Hautes Etudes, Paris), qui les signale dans son *Histoire de l'art byzantin* (1876 et 1886). La Library of Congress, à Washington, possède un microfilm de ce manuscrit. C'est à ce microfilm que remontent les photographies que nous reproduisons. Lazarev, *op. cit.*, pls. 134–137, pp. 315–316, montre des exemples et cite des manuscrits byzantins de la fin du XI[e] à la fin du XII[e] siècle, avec initiales historiées. Beaucoup de ces initiales présentent des personnages et des animaux; les personnages sont généralement empruntés à l'iconographie réligieuse. A ma connaissance, on n'a jamais publié de liste des ms. avec initiales de ce genre, à sujets religieux et profanes.

[61] Sur les termes, par lesquels on désignait les acrobates et jongleurs spécialisés dans des exercices avec cerceaux, boules, épées, etc., v. L. Robert, dans *Bull. corr. hell.* (1928), pp. 422–425.

de Grégoire de Nazianze, au Sinaï et à Turin, les deux d'origine constantinopolitaine, certaine (pour le premier) ou vraisemblable, on sent encore très proche la source d'inspiration des initiales historiées, c'est-à-dire les images descriptives du cycle des divertissements de l'Hippodrome. Il est même rare de pouvoir distinguer aussi clairement l'origine des motifs dont les décorateurs des manuscrits se servaient, pour créer des initiales. Les Byzantins, on le sait, s'étaient engagés dans cette voie avec plus d'un siècle de retard sur les occidentaux, et ne sont jamais allés aussi loin que les Latins, dans l'adaptation du corps humain aux exigences des ornements. Mais il est curieux que les Anglais, qui les premiers, au Xe–XIe siècle, eurent l'idée d'une telle adaptation ornementale, firent également appel aux images d'acrobates. Car par définition, le corps d'acrobates et de gymnastes se laisse plier le plus facilement aux formes des lettres que ces figurines étaient appelées à décorer.

Il est probable que c'est l'exemple des manuscrits latins qui ait inspiré les plus anciennes initiales historiées des manuscrits grecs. C'est d'ailleurs dans les livres copiés en Italie méridionale aux IXe et Xe siècles que—sauf erreur—ces initiales apparaissent d'abord, tandis que les manuscrits proprement byzantins ne les multiplient et ne les varient vraiment qu'à la fin du XIe et au XIIe siècles. Leur succès y a été, en outre, de bien courte durée, puisque les initiales à personnages byzantins ne semblent pas avoir survécu à la prise de Constantinople par les Croisés, en 1204. Il faut se rappeler aussi que les Grecs ne se décidèrent jamais à incorporer les personnages et les scènes dans les lettres initiales. Les figures s'y superposent au corps des lettres ou se substituent aux tiges et volutes des initiales, sans perdre jamais leur unité organique et sans se livrer à des mouvements invraisemblables ni se mêler aux animaux, monstres, plantes et figures géométriques qui contribuent, comme en Occident, à la formation des initiales historiées, au même titre que les personnages. Ce principe, fidèlement observé par les décorateurs byzantins, devait rendre particulièrement utiles à leurs yeux les motifs des acrobates et jongleurs: car on arrivait à former des initiales sans avoir à forcer les mouvements de ceux-ci.

Les cadres du présent article ne nous permettent pas d'approfondir ces observations sur les initiales historiées byzantines. Mais ce qui précède nous atteste que les représentations des divertissements de l'Hippodrome et du Palais ont servi de source aux auteurs de ces initiales, au XIIe siècle. Si modeste qu'elle soit, cette conclusion nous permet d'enregistrer un fait certain dans l'histoire encore obscure de la décoration ornementale des manuscrits byzantins et de surprendre l'un des procédés des artistes.

Il n'est pas sans intérêt, par ailleurs, que le thème d'une fête profane, avec participation de musiciens, et de danseurs, ait laissé certaines autres traces tangibles, dans l'iconographie chrétienne du moyen âge. Ainsi, une miniature du cod. 6 du monastère St-Pantéléimon, au Mt-Athos (fol. 163), qui s'efforce de représenter la Naissance de Vénus, réunit debout autour du berceau de la déesse, un flutiste, un joueur de tambour et un joueur de cymbales.[62] En

[62] Weitzmann, *Roll and Codex* (Princeton, 1947), fig. 135.

Espagne, au XIe et au début du XIIe siècle, on s'est servi d'un modèle ancien, pour figurer les trois jeunes Hébreux devant Nabuchodonosor; cette image montrait, devant la statue du roi impie, à côté de ses sujets agenouillés, des acrobates, des jongleurs, des danseurs. La version la plus complète de cette scène est dans la Bible de Rodas, à la Bibl. Nat. de Paris (lat. 6). Nous reproduisons ce dessin du XIe siècle (fig. 37). Une fresque très mutilée de S. Juan de Bohí (v. 1100) reprend cette iconographie en l'abrégeant (fig. 38): on n'y trouve plus—du moins dans l'état actuel des peintures—qu'un musicien sur une estrade, un jongleur faisant tourner balles et couteaux, et un acrobate qui fait la roue, et sous sa tête, deux épées couchées. Ces réjouissances imaginées à l'occasion de l'érection de la statue de Nabuchodonosor s'inspiraiet du texte de la Bible, mais rejoignaient aussi un usage constantinopolitain. En effet, selon Sozomène, *Hist. eccl.* VIII, 20, des spectacles y étaient offerts, au Ve siècle, lors d'inaugurations de statues impériales. Enfin, l'iconographie byzantine s'est laissée tenter par ce thème pittoresque, pour enrichir une scène de la Passion du Christ, celle du Couronnement d'épines: sans oublier évidemment qu'il ne s'agissait que d'actes de dérision, les peintres adaptèrent à cette scène l'iconographie de l'acclamation d'un souverain, et représentèrent, autour du Christ en attitude de "majesté" et couronné d'épines, un bâton à la main (à la place du sceptre), des personnages qui s'agenouillent devant lui, d'autres qui esquissent un pas de danse (on voit réapparaître le danseur aux manches plus longues que les bras), un acrobate qui fait la roue (un exemple unique, à Ivanovo, XIVe s.[63]) et divers musiciens (trompettes, flutes, tambours, cymbales). Nous reproduisons un exemple typique de cette image qui est une peinture murale à Nagoričino, Serbie (fig. 39). La fresque est du début du XIVe siècle, mais il y a de bonnes raisons de croire que son iconographie a dû être créée au plus tard au XIe–XIIe siècle, à l'époque des autres peintures d'acrobates et danseurs que nous avons examinées plus haut.

Nous avons dit plus haut que la pyxide de Dumbarton Oaks était un *hapax*. C'est ce qui nous a obligé — pour l'expliquer — de nous écarter souvent et sensiblement de son étude directe, et de procéder à des sondages dans plusieurs directions différentes. La carence des monuments profanes, comme toujours, a limité nos possibilités d'investigations. Mais nous avons centré nos recherches sur les thèmes iconographiques dont l'histoire se laisse éclairer par une série de témoignages plus longue que d'habitude.

Ces sondages nous ont permis de mieux imaginer le programme de l'art profane byzantin, au moyen âge, et les procédés et formes de sa mise en pratique, y compris la branche ornementale de cet art qui se sert des mêmes catégories de motifs (musiciens, acrobates, etc.) que l'auteur de l'ivoire de Dumbarton Oaks, mais les interprète autrement. Je crois que ces observations sont utiles pour l'histoire de l'art décoratif byzantin et en particulier celui de décorer les manuscrits. On a pu constater, d'autre part, que les motifs de l'art

[63] A. Grabar, "Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues," dans *Byzantion*, XXV–XXVII (1955–1957), fasc. 2 (Bruxelles, 1957), p. 583, pl. VII.

profane (fête avec musiciens et acrobates) ont pu passer dans l'iconographie religieuse.

Autrement dit, si isolé qu'il soit, l'ivoire de Dumbarton Oaks se rattache par maints détails à l'art profane des Byzantins au moyen-âge, si peu connu. En étudiant cet objet, on projette un peu plus de lumière sur cette branche séculière de l'oeuvre artistique byzantine.



1.



2.

3.



4.



5.

Collection Dumbarton Oaks. Pyxide





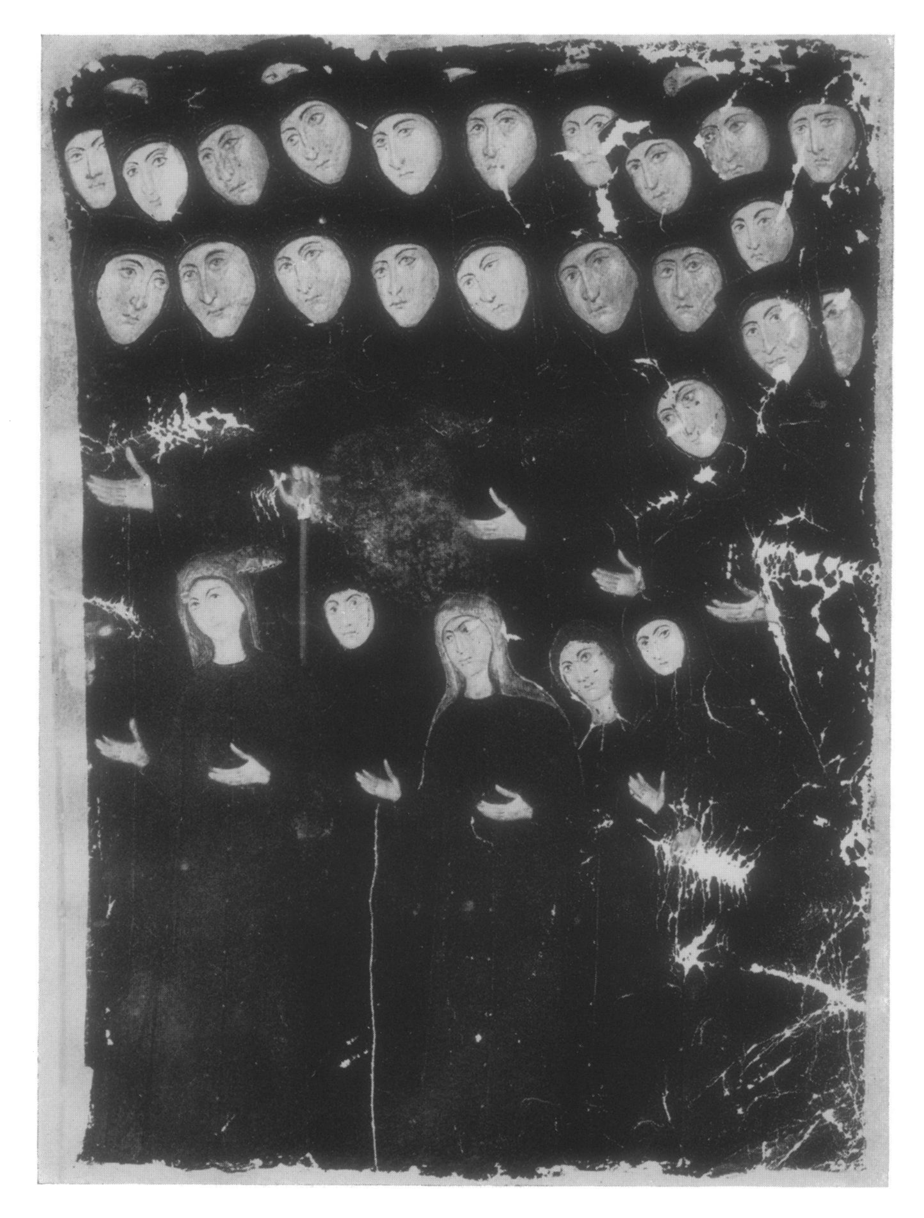
6. Collection Dumbarton Oaks. Pyxide 7.

8. Berlin, Staatsbibliothek. Frontispice du Psautier dit Hamilton

9. Folio 8

10. Folio 11

Oxford, Lincoln College, gr. 35, Typicon du couvent de la "Vraie Espérance"



11. Oxford, Lincoln College, gr. 35, Typicon du couvent de la "Vraie Espérance," fol. 12



12. *Hortus Deliciarum* de Herrade de Landsberg, fol. 322, détail

13. Paris, Musée du Louvre. Frontispice d'un manuscrit de 1402

14. Jérusalem. Patriarcat arménien cod. 2563, fol. 380



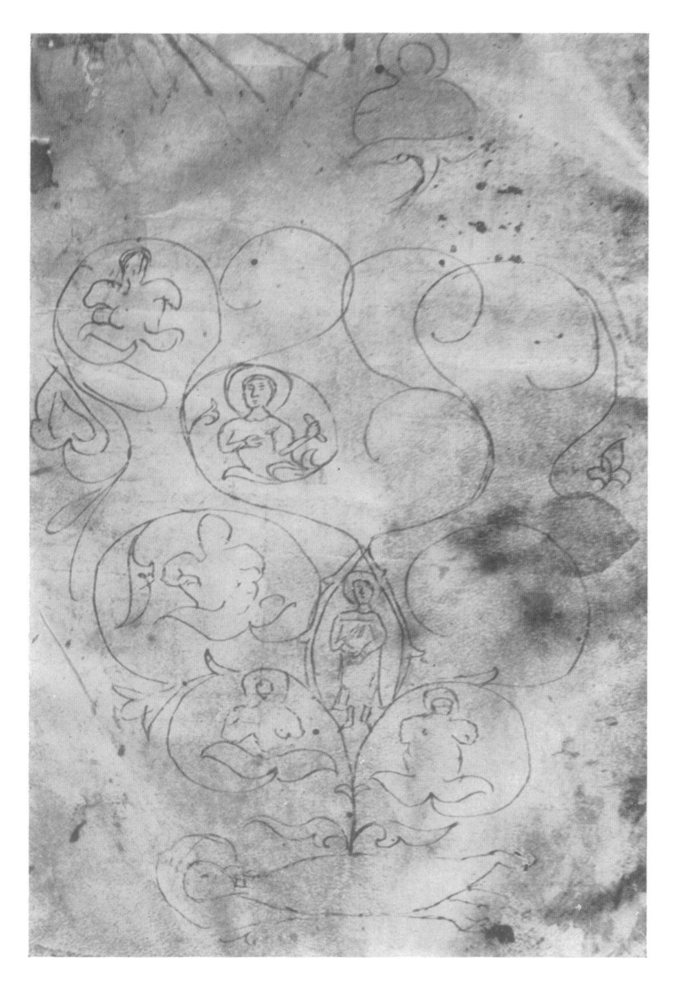
15. 16.

British Museum, Curzon 115. Evangile bulgare du tsar Ivan Alexandre (1356)

17. Serbie, Mileševo. Peinture murale



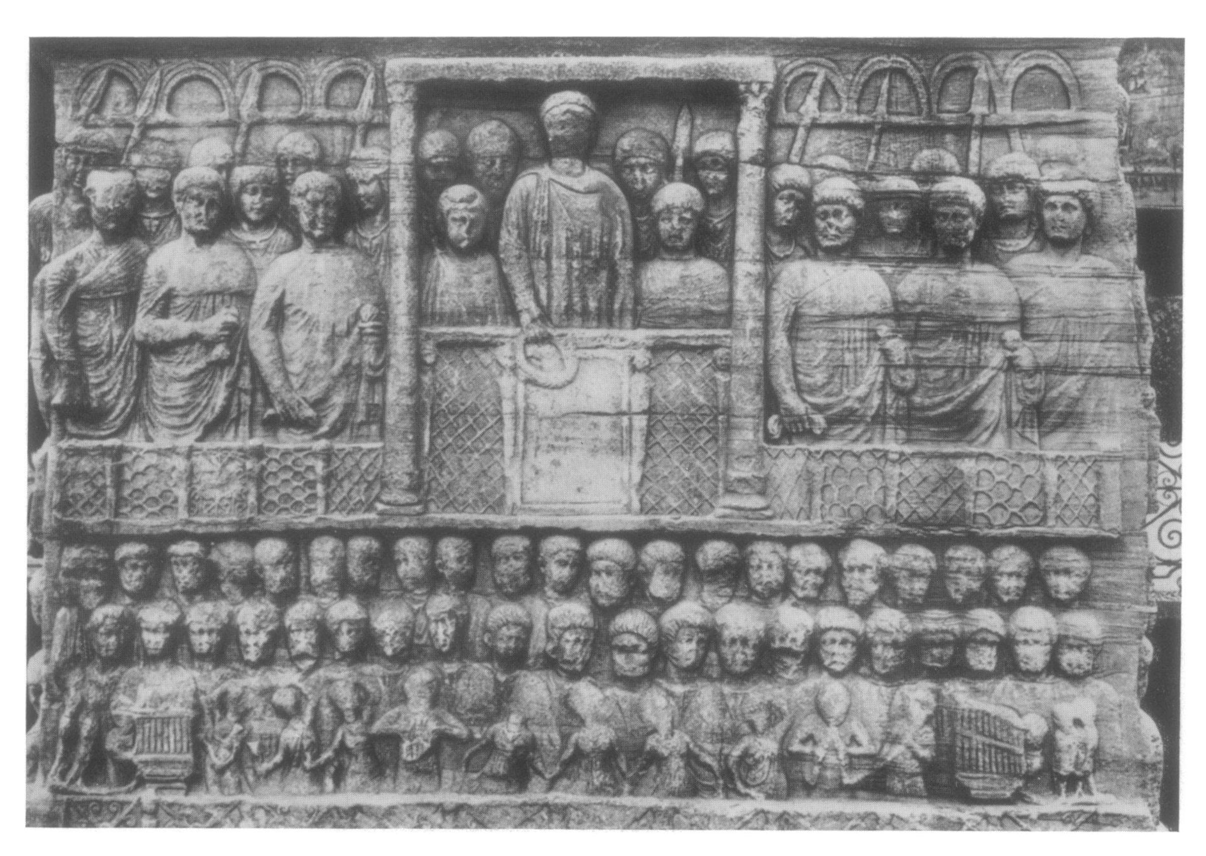
18. Serbie, Sopoćani. Peinture murale



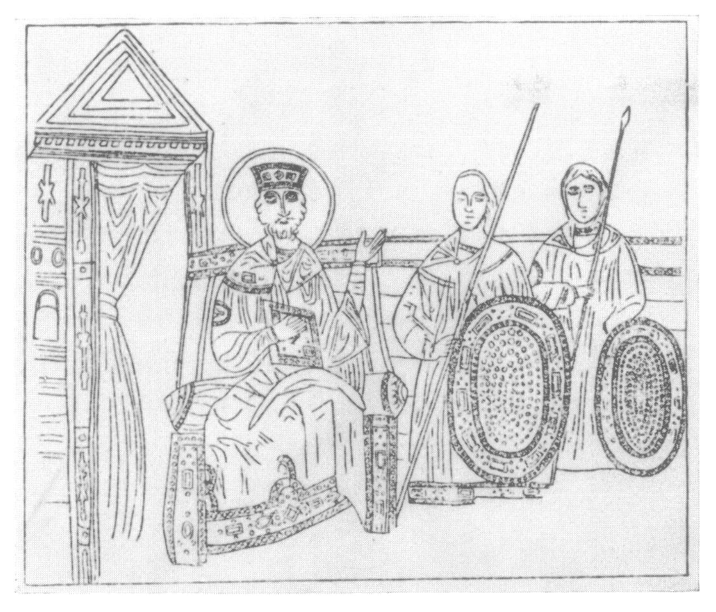
19. Bibliothèque Vaticane, cod. gr. 333, Arbre de Jessé



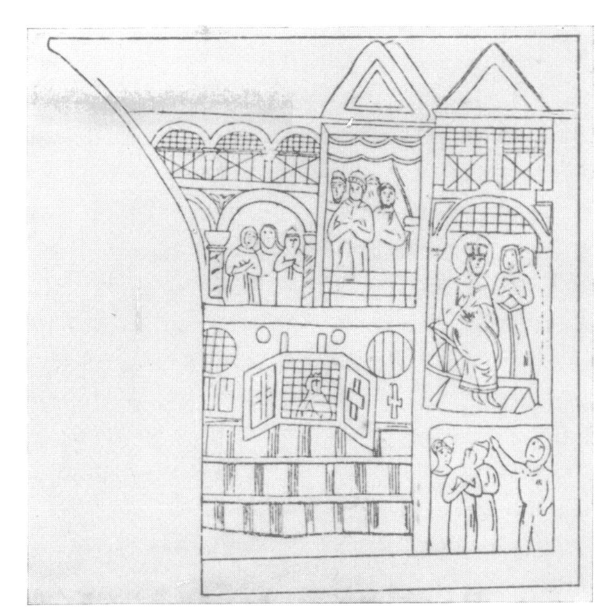
20. Strasbourg, Grand Séminaire, cod. 78



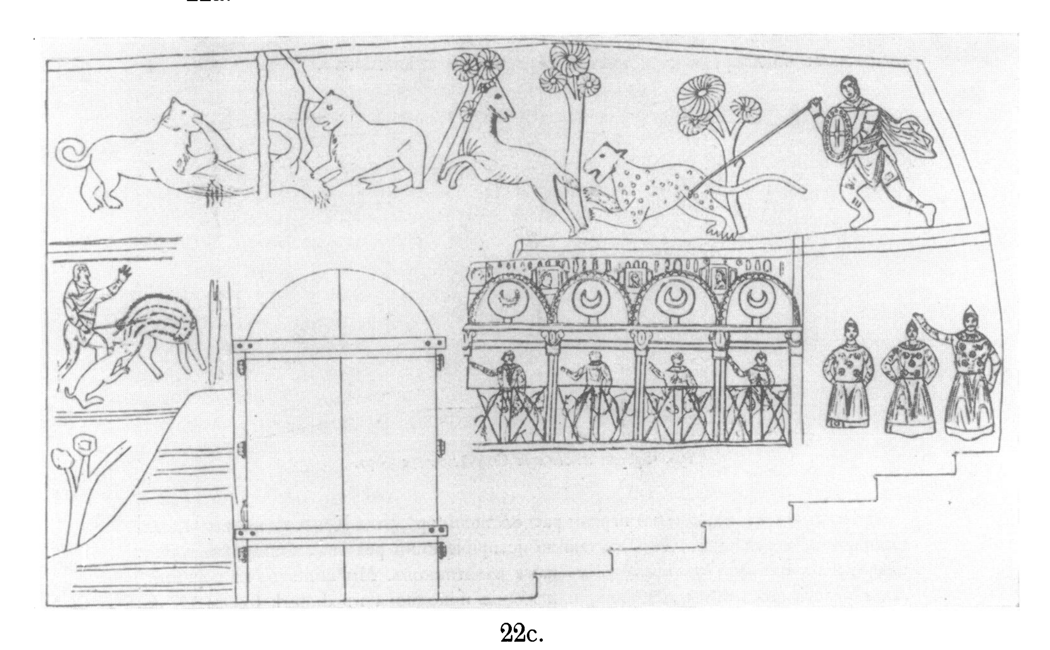
21. Constantinople, Hippodrome. Socle de l'obélisque théodosien



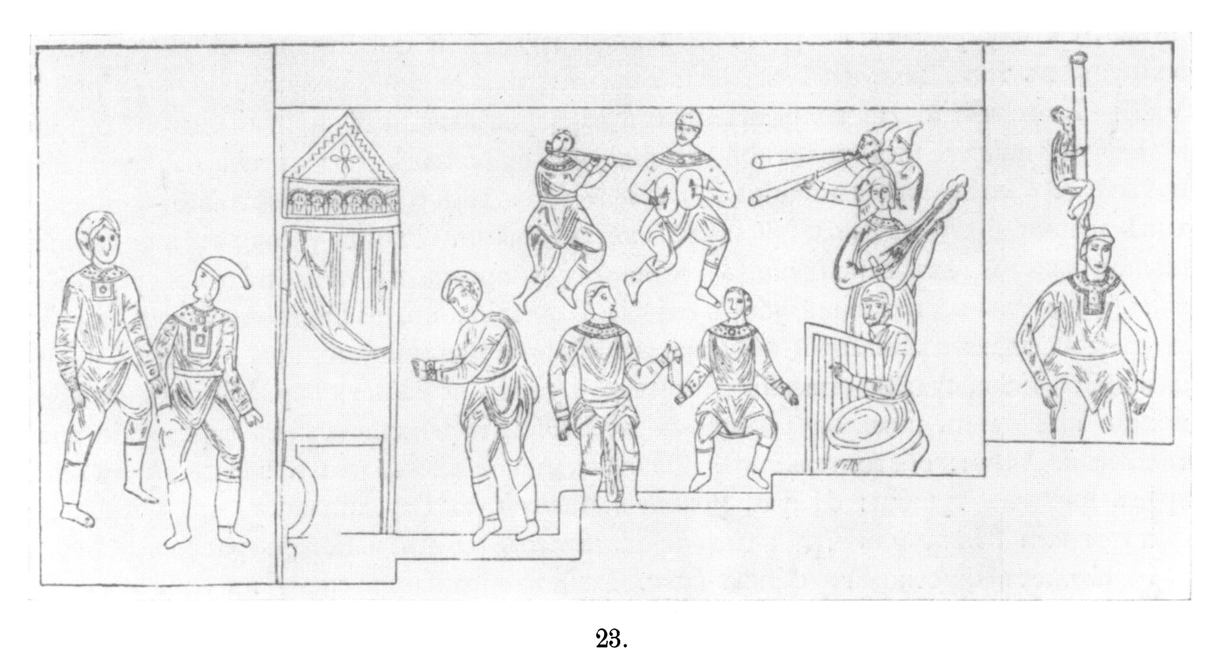
22a.



22b.

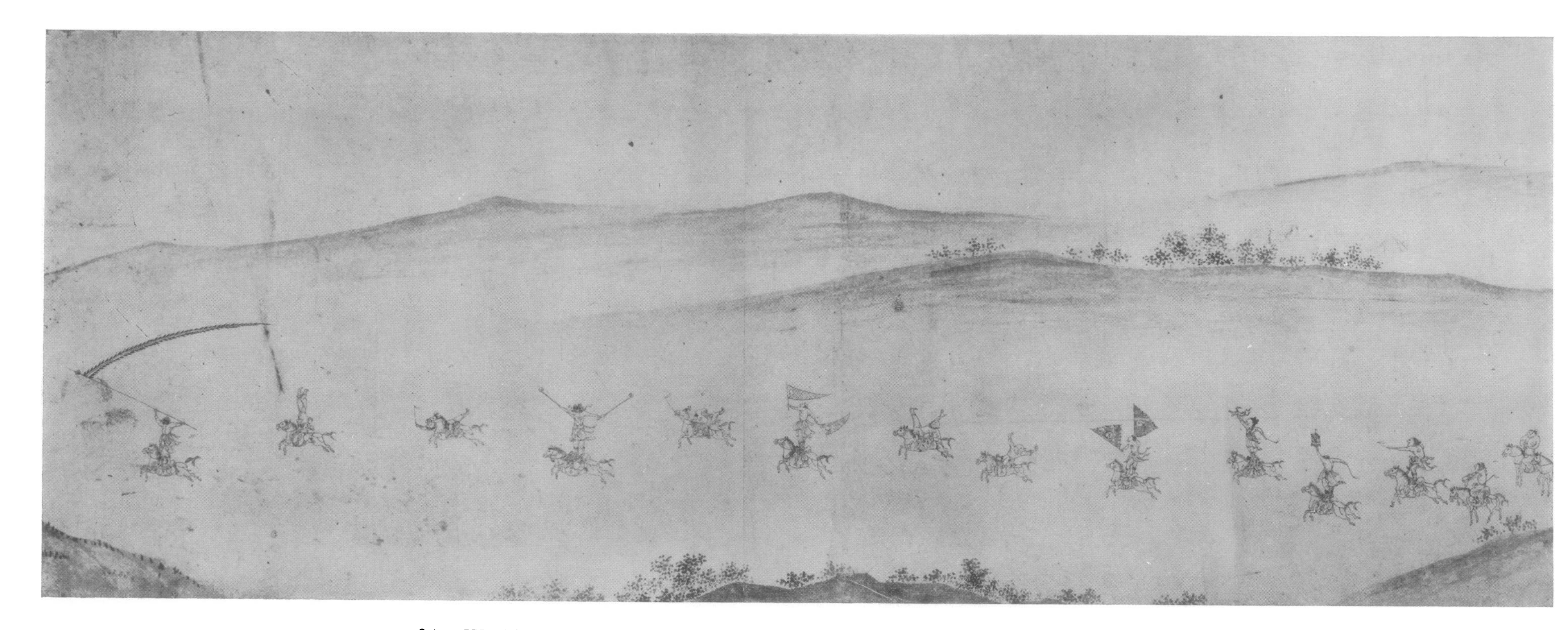


22c.

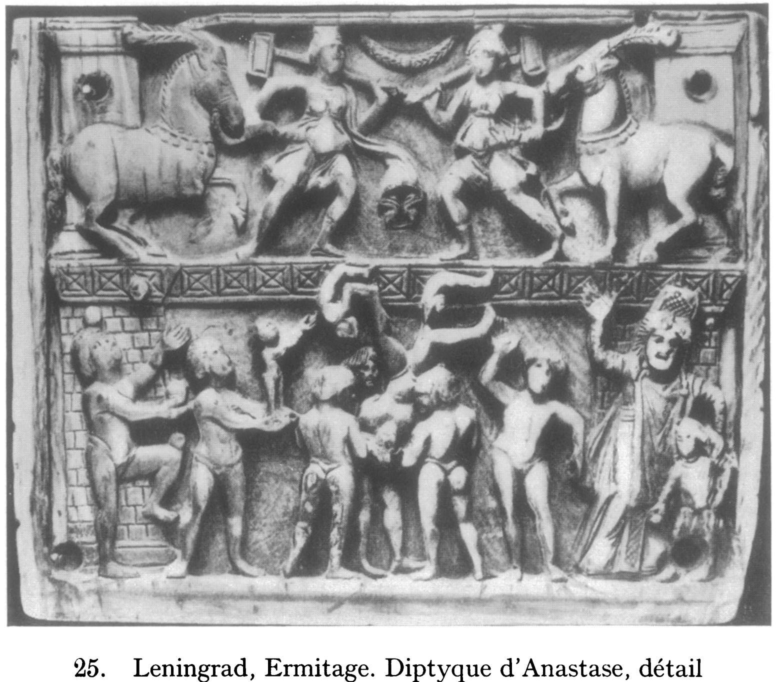


23.

Kiev, Ste-Sophie. Peintures murales dans les cages d'escalier



24. Washington, D. C., Freer Gallery of Art. Peinture chinoise sur soie, no. 09.216



25. Leningrad, Ermitage. Diptyque d'Anastase, détail

26. Vérone. Diptyque d'Anthémios, détail



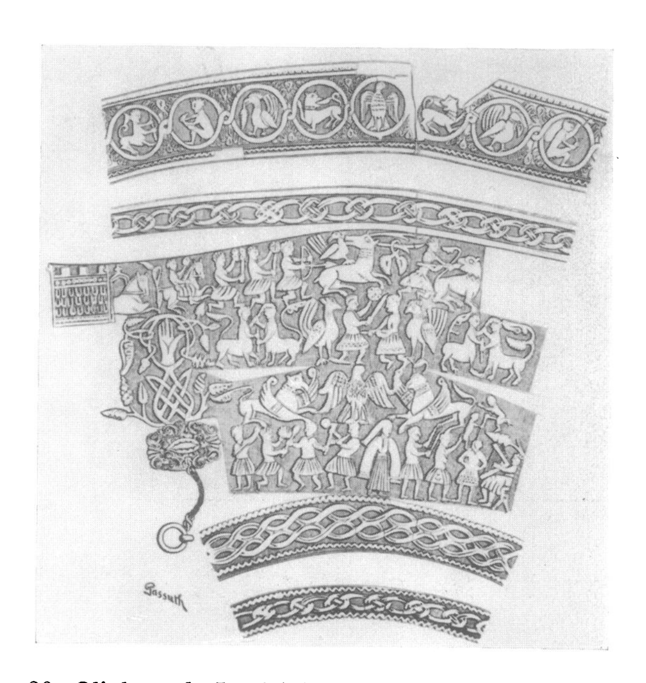
27. Istanbul, Musée archéologique. Statue d'un acrobate



28. Mantoue, Palazzo Ducale. Stèle funéraire romaine



29. Oliphant de Jaszhérény, Hongrie. Détail

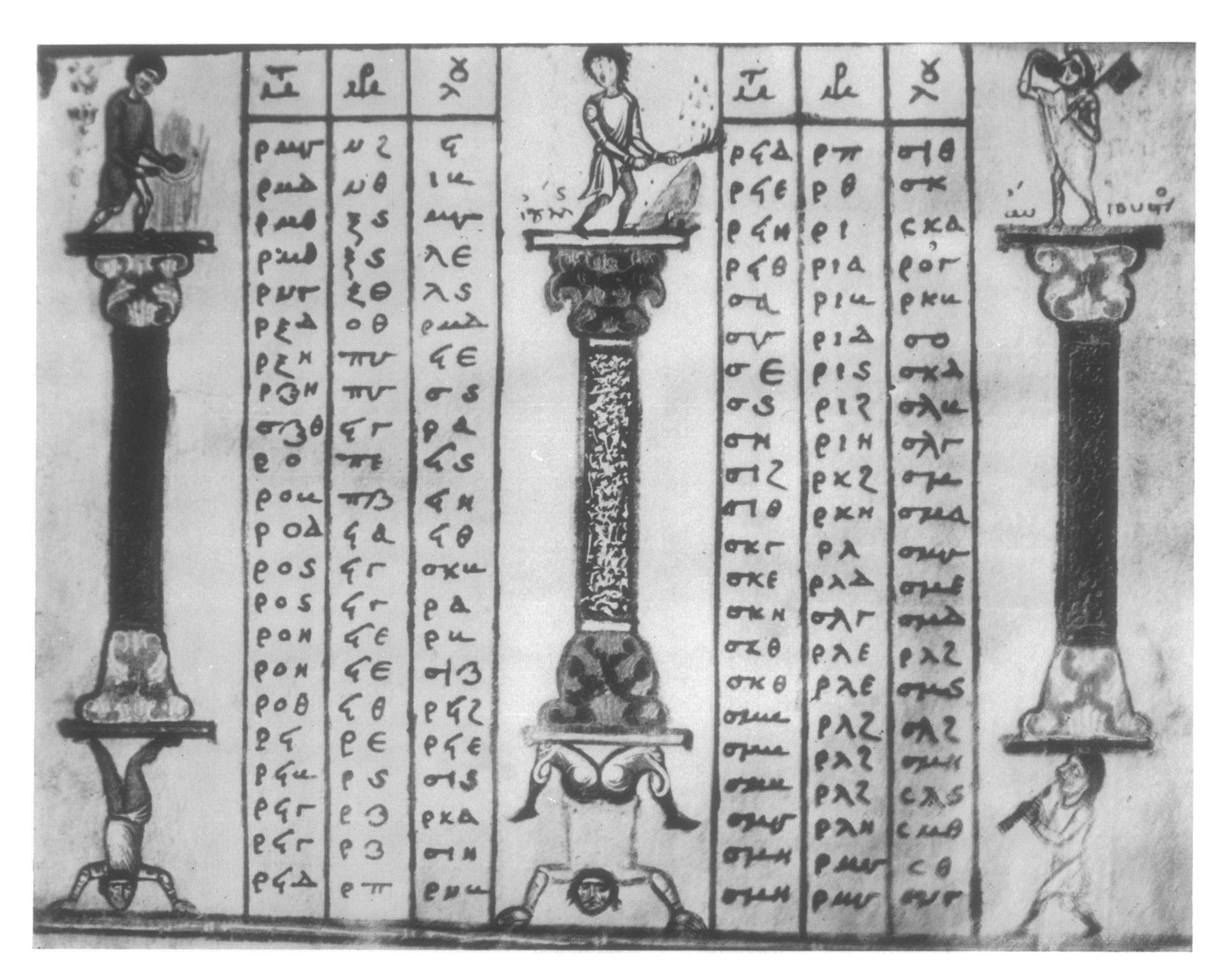


30. Oliphant de Jaszhérény, Hongrie. Dessin au trait

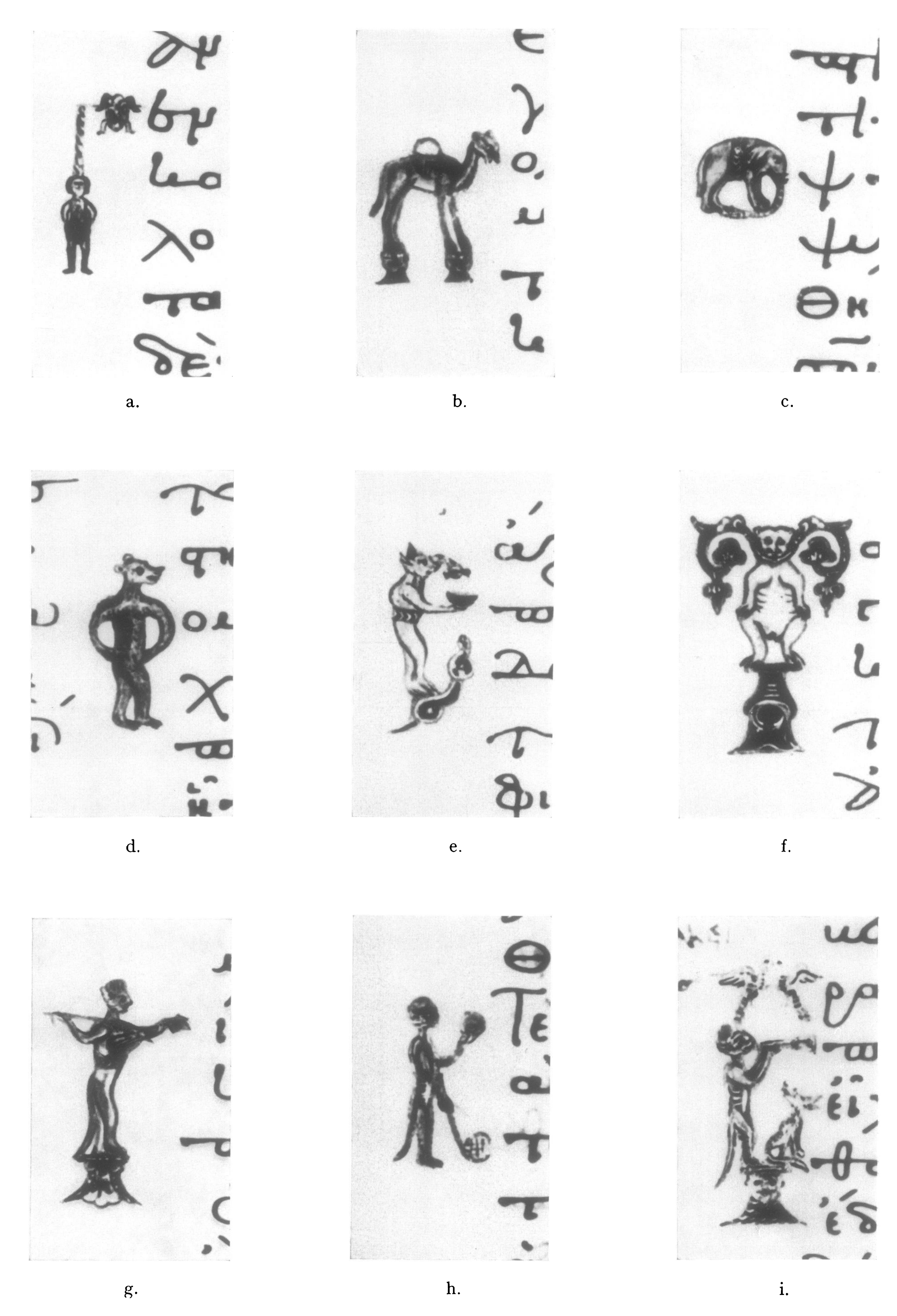


31. Dvin, Arménie. Fragment d'un vase en verre byzantin

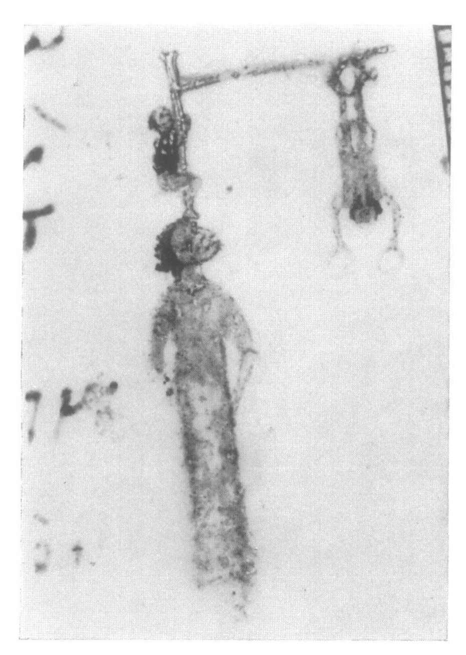
32.



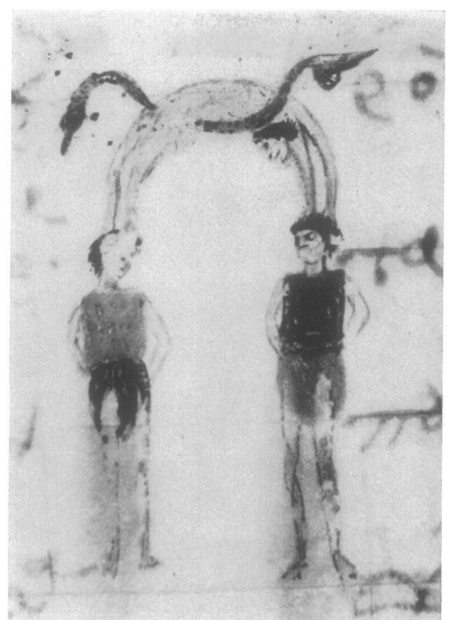
33. Venise, Bibliothèque Marcienne, cod. gr. Z 540, tables des canons



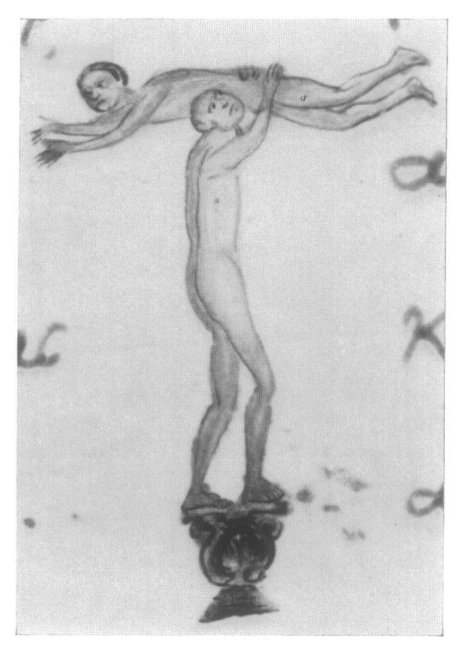
34. Mt. Sinaï, cod. 339, initiales historiées



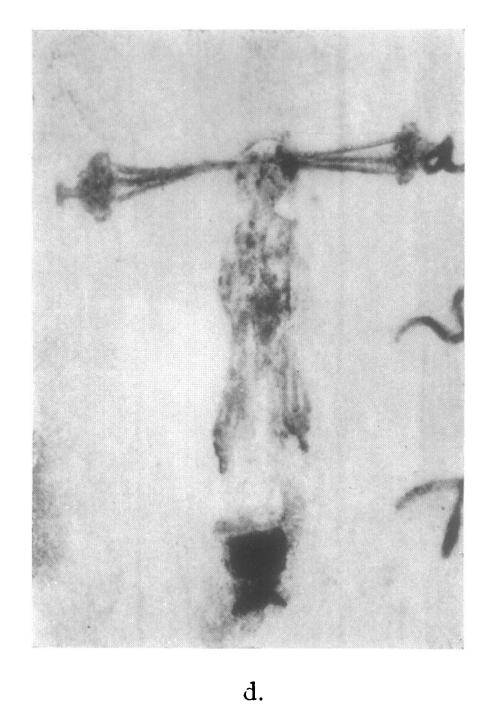
a.



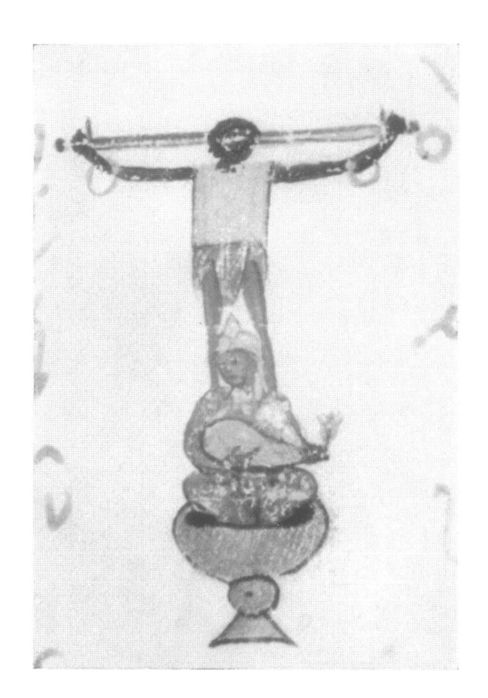
b.



c.



d.



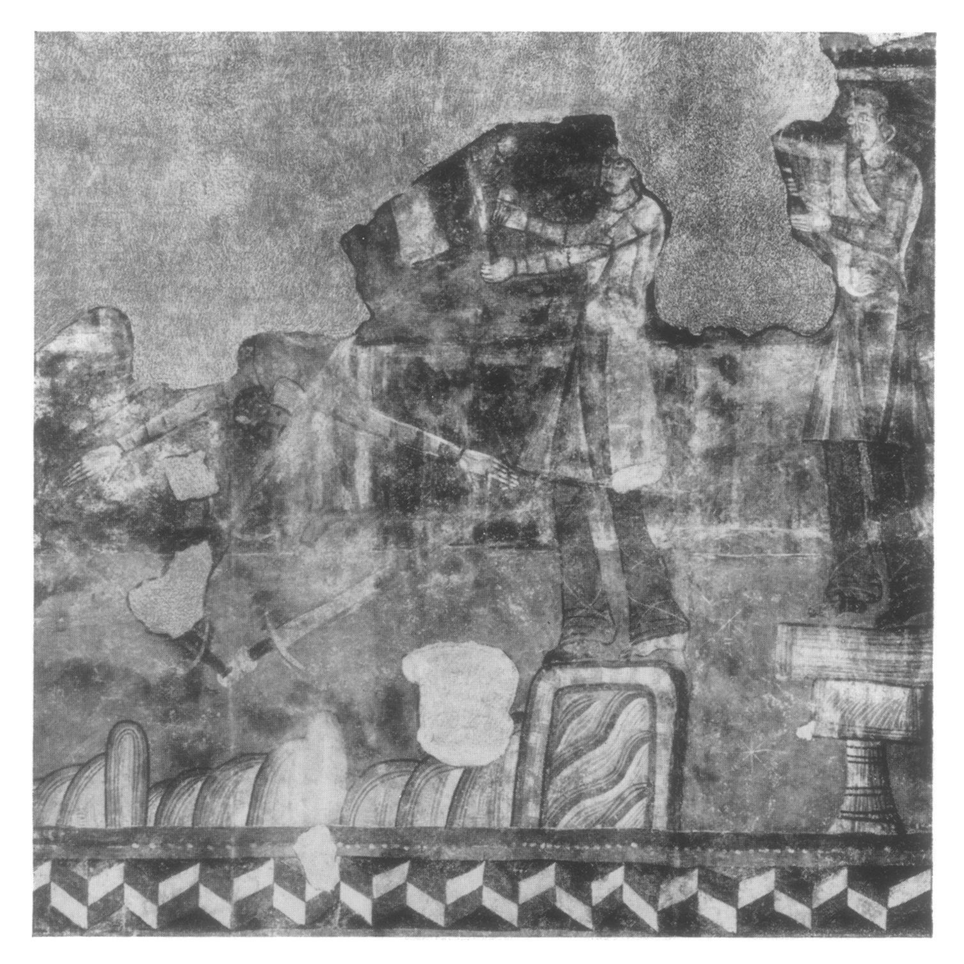
e.

35. Turin, cod. C.I. 6/16, initiales historiées



36. Oxford, Bibliothèque Bodléienne, cod. Auct. t. infr. I, 10, fol. 16^{v}, détail

37. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 6, fol. 64^{v}, détail



38. Musée de Barcelone. Peinture murale de S. Juan de Bohí



39. Serbie, Staro-Nagoričino. Peinture murale